

L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE: UNE QUÊTE EXPÉRIENTIELLE TRANSFORMATIVE. DEUXIÈME PARTIE.

Sous la direction de Orazio Maria Valastro

M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales
vol.20 n.3 2022



Revue fondée et dirigée par le Sociologue Orazio Maria Valastro

Observatoire Processus Communications
Association Culturelle Scientifique
Catania - Italy



M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditoriale : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

L'écriture autobiographique : une quête expérientielle transformative. Deuxième partie.
Vol.20 n.03 Septembre Décembre 2022
Sous la direction de Orazio Maria Valastro

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catania (Italy)

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie

M@gm@

Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

Direction scientifique

Orazio Maria Valastro

L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE: UNE QUÊTE EXPÉRIENTIELLE TRANSFORMATIVE. DEUXIÈME PARTIE.

SOUS LA DIRECTION DE

ORAZIO MARIA VALASTRO

M@gm@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

L’écriture autobiographique : une quête expérientielle transformative. Deuxième partie. Sous la direction de Orazio Maria Valastro M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.20, n.3, 2022, ISSN 1721-9809

Sommaire

Images pour le récit d’une vie
Bernard Troude

Écrire à la première personne de façon spontanée et choisir pour cette fois de présenter un récit narratif constitue d’élémentaires interprétations de mes témoignages issues de mon cerveau et d’essentielles actions ayant agité l’habituel pour une vie en cours. Des actions, rarement sinon jamais pour certaines, exposées reviennent en images alors qu’elles n’ont jamais été confrontées pendant des rencontres et/ou des rassemblements ou encore de consultations médicales. Ce MOI, l’énonciateur, relate des faits personnellement et réellement vécus, sans forme fonctionnalisée et surtout n’étant pas une fiction engendrée par des ouï-dire ; ce texte marque par la distance temporelle entre l’écriture et les faits racontés une ligne de pensée assujettie par le mémoriel. Il s’agit des mémoires depuis une période de mes trois ans, qui, soit dit en passant, chez les médecins et les pédiatres, ne peuvent exister. Erreur certaine. Les corrélations précises rapportées et étudiées obéissent à un même schéma structurel et thématique social : celui le plus conjoint dans des autobiographies communes, à savoir un schéma qui suit le déroulement chronologique de mon existence. Mon MOI, perturbateur des idées reçues, dès sa prime enfance jusqu’à la jeunesse de l’adulte, sont évoqués des moments de prise de conscience de la condition de classe, à travers la famille, l’école et les divertissements autorisés de la jeunesse après cette guerre qui nous était démontrée par films ou livres. Déjà en histoire, je me souviens d’avoir interpellé l’instituteur dès le CM2, l’instituteur Mr Loubignac, sur le fait que la guerre 39/45 et même celle d’avant (14/18) ne se situait pas qu’en France et en Europe. Le premier instant est manifeste à chaque évènement faisant commuter l’esprit et le corps. J’ai à raconter les luttes et les répressions connues par ma famille et nos proches, et le choc pour mes esprits que constitue le déclenchement de la discrimination voulue par des parents et non par les enfants.

Une légende égoïste
Christian Gatard

Ce texte est une chimère littéraire. Il ruisselle de représentations que le réel hésite à reconnaitre comme tel. C’est que la réalité s’y hybride avec la fiction, discrètement, en chuchotant. Elles se murmurent dans l’oreille l’une de l’autre des vies secrètes, des aventures singulières. Les souvenirs évoqués ici sont authentiques pour autant qu’on puisse faire confiance à sa mémoire. Les reconstitutions de fantasmes dissous dans l’acide des souvenirs y constituent une légende personnelle, d’un égoïsme assumé et joyeux. En soulevant le voile qui recouvre précautionneusement le déroulement d’un quotidien qui cache son jeu, ou pour être plus précis ses jeux multiples et trompeurs, j’ai déclenché une forme d’automythographie si tant est qu’un tel concept existe. Tout y est ou a été vécu comme si j’y étais parce que j’y étais. Je ne laisserai personne dire que ce sont des inventions ou des affabulations gratuites. Ce sont des inventions et des affabulations incarnées, qui racontent la vraie vie, ma vraie vie.

Quando una comunità di persone (si) racconta: trame generative e trasformative nell’arte di (r)accogliere storie
Savino Calabrese

Ereditare una storia, leggerla e raccontarla attiva una sorta di dialogo a distanza, un dialogo tra storie iniziate in tempi diversi, ma ancora capaci di generare legami e segnare sentieri. Si costruisce una comunità.

L’écriture de thèse : laboratoire expérientiel et transformatif d’une écriture de soi
Carole Martin

Nous souhaiterions montrer dans cet article, l’écriture de thèse comme lieu des manifestations expérientielles de la pensée d’un doctorant mais aussi de son rapport à son écriture qu’il découvre et perfectionne par cette

activité. Le rapprochement entre écriture autobiographique et écriture de thèse invite à repenser la thèse comme l'atelier d'expérience de l'écriture et de la réécriture mais aussi d'écriture de l'expérience en lien à son auteur. Amener le lecteur à prendre en compte à la fois l'argumentation scientifique dans l'écriture de thèse mais également la dimension « autobiographique » et subjective de son auteur permettrait davantage de rendre visible le rapport et les interactions entre l'auteur et son écriture comme témoignage de la dynamique transversale et transformative de la pensée de soi dans l'écriture de thèse.

Le motif de l'Alzheimer dans Le Vieux roi en son exil d'Arno Geiger : angoisse ou fascination de soi

Marc Aguie

Le motif de l'Alzheimer met en cause un phénomène inéluctable et essentiel : la construction d'une image de soi fondée sur la sélection, l'ordination et la mise en perspectives des souvenirs. D'une part, cette maladie repose sur une exigence : notre labyrinthe existentiel. Arno Geiger écrit sa vie en décrivant celle de la vieillesse de son père. Elle est minée par l'absence et le délitement mnésique de sorte que la quête de soi deviennent quête de l'errance, déroulement aléatoire placé sous le signe du manque. Par ce biais, l'écriture autobiographique devient non seulement expérientielle, mais aussi éphémère et approximative. D'autre part, de ce déroulement expérientiel chaotique affleure le spontanéisme essentialiste de l'être geigerien. Il fait de son environnement sa représentation par une faculté transformative : l'imagination. Elle neutralise même sa peur de mourir en percevant la mort comme une nouvelle étape de vie, une aventure de l'être. Le motif de l'Alzhei-mer plaide finalement en faveur d'une écriture autobiographique fragmentaire, désorientée et sensitive, où l'imperfection constitue une source d'inspiration, de création.

L'identité narrative dans les récits migrants québécois et français : vers la fictionnalisation du moi

Fatima Zahra El Jamri

L'expression du Moi migrant est une caractéristique majeure des récits migrants, ces écrivains reproduisent leur vécu en mettant en scène le biographique qui s'interfère avec l'origine ethnique ou la généalogie. Leurs productions s'apparentent d'autant plus à une écriture qui libère l'expression de la subjectivité et investit une surproduction de sens, dans une débauche métaphorique subvertissant toute loi. Dans notre réflexion, il est question d'étudier, dans quelques récits migrants, le processus de la fictionnalisation du Moi migrant, un passage obligé de l'identité personnelle à l'identité narrative. L'expérience migratoire devient, ainsi, le catalyseur d'une écriture qui n'est enfin qu'une quête expérientielle et transformatrice du Moi migrant.

Convergences et contradictions des enjeux de la production autobiographique en éducation populaire

Mathieu Cipriani

Pour documentée qu'elle soit, la mise en récit est nécessairement une construction et donc une fiction. Or selon les formateurs, elle est à même de conduire les stagiaires à des modes d'action qu'ils pourraient déduire eux-mêmes de leurs savoirs expérientiels. Ainsi, la procédure de création est envisagée comme une tâche à accomplir dans la mesure où elle met en dialogue les participants et plus tard, les spectateurs pour mettre en dialogue leurs expériences et leurs représentations de la réalité. Si les conférences sont suivies d'un débat avec le public ou d'un moment de formation, ou encore de la formation d'un groupe de parole, c'est pour chercher à mettre en relation les consciences les unes avec les autres.

Triplice forza trasformativa della narrazione autobiografica nell'ultimo discorso di Socrate

Goda Bulybenko

In questo contributo è analizzato il passaggio autobiografico del *Fedone* (96a-102a) ipotizzando che la sua importanza si riveli, in primo luogo, attraverso l'identificazione e la definizione della posizione strategica essenziale che la narrazione di sé assume all'interno dell'ultima conversazione tra Socrate e i suoi amici. In secondo luogo, tale impatto determinante della decisione, da parte di Socrate, di raccontare il proprio passato dopo lo smarrimento dei presenti e prima dell'ultima nonché decisiva argomentazione sull'immortalità dell'anima, è imputabile

alla forza trasformativa che contraddistingue la suddetta narrazione e che consiste, più precisamente, a) nel momento empatico intellettuale che evidenzia la necessità ontologica di «rifugiare in certi postulati e considerare in questi la verità delle cose che sono» (100a); b) nel processo dell'autoverifica che coincide con l'elaborazione di un metodo di costruire i *logoi* simile a una zattera, partendo da un postulato, «quello che ti sembri il migliore fra quelli che sono elevati, via via fino a che tu non pervenissi a qualcosa di adeguato» (101d); c) lo spostamento del vettore conoscitivo dentro l'uomo, ossia la sua anima, «e considerare che il pericolo, ora, sembrerebbe terribile, se non si ha cura di essa» (107c).

Images pour le récit d'une vie

Bernard Troude

magma@analisiqualitativa.com

Collaborateur associé de l'Observatoire Processus communications, fait partie du comité éditorial de la revue M@GM@. Chercheur en neurosciences et sciences cognitives - Chercheur en sciences des fins de vie (inscrit à “Espace éthique Île-de-France” Université Paris-Sud) - Laboratoire LEM: Laboratoire d'Éthique Médicale et de Médecine légale: EA 4569 Descartes Paris V. Chercheur en sociologie compréhensive - C E A Q: Centre d'étude sur l'Actuel et le Quotidien (UFR Sciences Sociales) Descartes Paris V. Professeur en sciences de l'art (Tunisie & Maroc). Professeur en sciences du Design et Esthétique industrielle.



La sirène sort des flots vetue de dards (1883), Odilon Redon (1840–1916) lithographe français, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Abstract Écrire à la première personne de façon spontanée et choisir pour cette fois de présenter un récit narratif constitue d'élémentaires interprétations de mes témoignages issues de mon cerveau et d'essentielles actions ayant agité l'habituel pour une vie en cours. Des actions, rarement sinon jamais pour certaines, exposées reviennent en images alors qu'elles n'ont jamais été confrontées pendant des rencontres et/ou des rassemblements ou encore de consultations médicales. Ce MOI, l'énonciateur, relate des faits personnellement et réellement vécus, sans forme fonctionnalisée et surtout n'étant pas une fiction engendrée par des ouï-dire ; ce texte marque par la distance temporelle entre l'écriture et les faits racontés une ligne de pensée assujettie par le mémoriel. Il s'agit des mémoires depuis une période de mes trois ans, qui, soit dit en passant, chez les médecins et les pédiatres, ne peuvent exister. Erreur certaine. Les corrélations précises rapportées et étudiées obéissent à un même schéma structurel et thématique social : celui le plus conjoint dans des autobiographies communes, à savoir un schéma qui suit le déroulement chronologique de mon existence. Mon MOI, perturbateur des idées reçues, dès sa prime enfance jusqu'à la jeunesse de l'adulte, sont évoqués des moments de prise de conscience de la condition de classe, à travers la famille, l'école et les divertissements autorisés de la jeunesse après cette guerre qui nous était démontrée par films ou livres. Déjà en histoire, je me souviens d'avoir interpellé l'instituteur dès le CM2, l'instituteur Mr Loubignac, sur le fait que la guerre 39/45 et même celle d'avant (14/18) ne se situait pas qu'en France et en Europe. Le premier instant est manifeste à chaque évènement faisant commuter l'esprit et le corps. J'ai à raconter les luttes et les répressions connues par ma famille et nos proches, et le choc pour mes esprits que constitue le déclenchement de la discrimination voulue par des parents et non par les enfants.

Le récit d’une vie par images

« Madame, je vous ai trompée :
Tout ce livre n’est que mensonge.
(...)
J’ai préféré dire un mensonge,
J’avais peur de crier trop fort
Et d’abimer la poésie
Si j’avais dit la vérité
La vérité qu’il faut entendre ;
Préférant mentir encore
Et d’attendre, ... d’attendre, d’attendre ... »
André Gide (1950, p.164)

Écrire à la première personne de façon spontanée et choisir pour cette fois de présenter un récit narratif, vont se concevoir d’élémentaires interprétations des affirmations issues de mon cerveau et d’essentielles opérations émotionnelles.

Il est un ‘‘film’’ présentant une forme d’immersion : j’écris ici à la première personne, afin de plonger dans mon histoire avec les protagonistes non nommés mais surement devinés. C’est mon cas en tant qu’auteur et c’est ainsi qu’à mon tour les lecteurs et lectrices vont partager les émotions de ma personne dans chacune des situations de manière assez cachées sans fin réelles. La découverte au travers de mes sens des individus que j’ai pu être font revivre des moments impliquant les lecteurs dans une histoire fictive pour eux-mêmes et narrative réelle pour moi. Imaginer mon récit mémoriel est l’inverse de l’écrit d’André Gide avec ‘‘Le voyage d’Urien’’, utopie d’un voyage qui n’aura pas lieu mis en ce début de texte.

Paul Ricœur nous a enseigné ceci dans son opus *Temps et récit* (Ricœur, 1991) : *« ...l’identité narrative n’est pas une identité stable et sans faille ; de même qu’il est possible de décomposer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...], de même, il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées »*. Et encore *« la compréhension de soi est une interprétation ; l’interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit parmi d’autres signes et symboles, une médiation privilégiée ... »* (Ricœur, 1991, p.446).

Considérant l’époque du plus jeune âge, aucun rattachement personnel à une sociologie quelconque n’est possible, ni même une psychologie. Un travail neurologique est continument entretenu sur le sujet fiction particulière : c’est ainsi que les actions rarement, sinon jamais, ne s’exposent en cours de rencontres et/ou de rassemblements ou encore de consultations médicales. Le consentement en communauté ne peut se prétendre dans la mesure ou plusieurs faits ne se reconnaissent qu’en famille maintenant éteinte ou dispersée. Un désarroi scientifique prétend qu’il ne peut y avoir de souvenirs autres que ceux redits et remis en mémoire. Pourtant, il est de ma notoriété que tout cerveau rassemble alors un matériau visuel et sonore emmagasiné pendant des années et des heures de ‘‘rushes’’, des photographies en mémoire et des enregistrements sonores accompagnant ces éléments de mémorisation prêts à être divulgués. En particulier, il va s’agir de la découverte d’un journal virtuel ancré comme une bande audiovisuelle réalisée et rassemblant toutes les périodes de vie commençant à ce plus jeune âge ; et il me faut monter ce ‘‘film’’ de manière viscérale, tout seul en quelques semaines de réflexions pour cause d’écriture immédiate.

Quels rapports et quelles tensions entre le temps du récit et celui de la vie et de l’action effective ? Une concentration sur les essentiels reste au cœur de cette vie au récit devenu fictionnel sans avoir à justifier ou à expliquer ce que j’ai pu moi-même ignorer. En me permettant la première personne, je

me garde bien de livrer certaines explications. Le texte s'accepte parce qu'il identifie et instruit le volume synesthésique de l'individu révélé. Cette vie racontée marque par la distance temporelle entre les faits formulés et l'écriture, une ligne de pensée assujettie par le mémoriel ; c'est à cet instant que se pose la question : est-ce vrai ou faux ? Il s'agit des mémoires depuis une période de mes trois ans, je suis né en 1941 aux colonies d'Extrême-Orient, cette révélation d'une période vivante qui, soit dit en passant chez les médecins et les pédiatres, ne peut pas exister sans l'influence directe de la famille parentale.

Erreur certaine.

Car ne pas entrer dans l'Histoire où un personnage principal ne séduit pas le découvreur, ne le sensibilise pas à cause d'une personnalité trop forte, d'une histoire rappelée qui pourrait n'intéresser personne, c'est tout le récit narratif qui est menacé d'en supporter les aléas. Un décodage exhaustif des sources neuronales les plus significatives est pratiqué pour ce premier travail de repérage mental, permettant d'étoffer autant que possible le spectre de ce regard panoramique d'une vie réelle affective et pleine d'intentions. L'authentique espace obtenue à partie de ce corpus initial sert de point de départ théorico-pratique à un futur état de l'art attaché au recensement des protocoles sociologiques philosophiques en cours maintenant et en cours de développement autour des problématiques issues des réminiscences.

Notons que mon sujet présenté avec le ''Je'' peut aussi aller à l'encontre de certaines individualités devenues encore plus émotives à l'exposé des faits racontés ici. Les enseignements contenus dans cette note mémorielle participent à l'élaboration de ce dispositif personnel de recherche-action visant à évaluer l'impact des différentes formes d'enseignements reçus chez mes parents, dans la famille et dans mes entourages. J'ai pratiqué très vite cette forme consciente de découvertes et d'agréments personnels par ce qui est maintenant l'art-thérapie (danse, chant, écriture etc.) existantes sur la construction ou reconstruction des personnes consentantes ou survivantes à des violences.

Ma prime enfance et ma jeunesse, période sans contrariété jusqu'à ma décision de prendre ma liberté d'agir en adulte, sont évoquées comme étant des moments heureux de prise de conscience de la condition de classe, à travers ma famille, les écoles et mes maîtres et les divertissements autorisés de la jeunesse d'alors, en conséquence des monstrations et démonstrations sur les guerres récentes par films ou livres. Auparavant en classe primaire d'histoire, je me souviens d'une première interpellation auprès de l'instituteur dès le CM2 [1] sur le fait que la guerre 39/45 et même celle d'avant (14/18) ne se situait pas qu'en France et en Europe. Dès cette année, la pensée de l'apprentissage pour une vie occupe une place centrale dans tous les premiers instants de chaque être avec tous les éléments sociaux et les environnements urbains consécutifs aux émois perturbants.

Le premier instant est manifeste à chaque évènement faisant commuter l'esprit et le corps. J'ai à raconter les luttes et les répressions connues par ma famille et nos proches, et le choc pour mes esprits que constitue le déclenchement de la discrimination voulue par les parents des entourages et non par les enfants, copains ou amis. Mes figures héroïques de ma mère et de mon père, faisant face aux adversités voire aux brutalités des ''nationalistes'' chinois, japonais puis vietnamiens, constituent des motifs récurrents de discussion chez mes copains dont les parents montraient leurs ignorances à ces sujets et introduisaient aussi des brutalités verbales qui nous faisaient taire. Les images récupérées des actions sélectionnées ont systématiquement été apprises et enfin émises avant toute recension au

[1] CM2 : Cours Moyen 2ème année… J'ai 9ans et demi. En fin d'année choix de se présenter à l'examen d'entrée en 6ème au lycée ou se présenter au certificat d'études pour entrer en apprentissage. Cet examen de toutes façons passé au lycée en 5éme ou dans l'année des 14 ans. Différent depuis 70 ans.

sein du corpus bibliographique de la famille composée de séquences - lettres et photographies - d'ouvrages livresques scientifiques, de travaux académiques et de rapports institutionnels. Cette façon de vérifier ce que j'ai en mémoire comporte l'essence même du souvenir ou plutôt de la ressouvenance. L'introspection thématique réalisée à partir de mes recherches neuronales permet de donner à cette réflexion exploratoire un agencement vers les capitales dispositions rétrospectives. Ma formulation est consécutive à cet entrainement introductif d'analyse et d'interprétation des résultats obtenus dans mon cerveau. Prélude à des examens plus larges et coïncidant avec des recherches sur les précisions des faits complétés à d'inusités plans thérapeutiques précisant au plus près les Arts et les réflexions, ce travail exploratoire m'a permis comme un initial bornage des initiatives et des problématiques. Initiatives et problématiques qui me sont encore contemporaines autour de ces questions.

Tous mes univers - familiaux, amis/amies et camarades, collègues et fantastiques professeurs et grands patrons - ne m'ont jamais détourné des apports d'une mémoire non sélective me rappelant de tout. Cependant, il me faut admettre de faire ou d'avoir fait de grands détours sur tous mes sujets pour revenir à l'ultime moi. Avec cette démarche, je mets au jour des sujets représentant davantage un point survenant à l'effort philosophique qu'au point de départ, si précis émotionnellement et personnel soit-il, forcément sans commune mesure à l'état actuel partagé. C'est pourtant le vrai sujet qui peut apparaître comme n'étant pas vérité formelle à quiconque. C'est le sujet qui est celui qui se trouve en me comprenant et en m'interprétant pour dire les choses et les images face à autrui : Qui puis-je être moi qui affirme mon ''JE'' ?

Les images - photographies de familles, portraits, paysages de vacances, clichés défraîchis empaquetés dans des enveloppes ou collés dans des albums dont certains disparus mais encore en mémoires - hantent les histoires personnelles dans toutes les sociétés occidentales. Il faut y ajouter les films de tous formats et maintenant les ''selfies''. Ces techniques, en fait ne favorisent aucune mémoire, simplement le fait de se reporter à…Autrefois réservées à une élite, les remarquables représentations - portraits et autres effigies - sont disparues des attentions de mémoire grâce à la technique photographique aux mains des masses populaires toutes assoiffées de sagas privées et intimes. À cette interrogation, j'ai à répondre spontanément en mettant en avant mes traits d'un caractère rebelle, mes façons d'être très individuel, bref, ce qui persiste en me fixant et va m'identifier comme étant la même personne malgré tous mes changements visibles. Or, cette apparence d'identité peut avoir des limites. Car, à strictement parler, une permanence dans les durées et les espaces de ce que je suis apporte des difficultés pour rétorquer la question « qui suis-je ? », mais plutôt « qui puis-je vouloir être ? ».

Dans ce cas révélé, j'avoue qu'en lisant Paul Ricœur [2] sont apparus ces deux archétypes d'identité ou de prise d'identité possible se révèlent dans une *''mêmeté''* et dans l''*'ipse''* [3]. Cette '*'identité-mêmeté''* est à valoir pour toute mémoire de statut personnel vers autrui ou d'objet/sujet qui reste relié dans ce temps des réflexions. Ce qu'illustre Paul Ricœur, c'est la figure emblématique d'un serment dans lequel je prépose au préalable la personne qui je suis et nullement ce que je pourrais être [4].

---

[2] Paul Ricœur, opus cité, Tome I, Introduction, Temps et récit explore le phénomène central de l'innovation sémantique. Celle-ci consiste à inventer, grâce au récit, une intrigue : buts et causes sont rassemblés dans l'unité temporelle d'une action total.

[3] Le premier au sens de l'idem ou cette « mêmeté » (idem signifie « le même » en latin), et le second sens à celui de l'ipse ou du soi-même, sera alors émis l'idée d'« ipséité ». *« Mais si tant est que le sujet n'existe pas simplement à la façon d'une chaise ou d'une pierre, son identité ne saurait se réduire à celle de l'idem. Elle renvoie plutôt à la dimension de l'ipséité qui se manifeste concrètement par le maintien volontaire de soi devant autrui, par la manière qu'a une personne de se comporter telle qu'autrui peut compter sur elle ».*

[4] C'est précisément au-delà de ce que je suis aujourd'hui que je m'engage à tenir parole.

Ce point de vue s'élargit en introduisant une perspective socio-culturelle mettant en évidence la manière dont le contexte social, dans lequel ma famille à tous ses niveaux s'est retrouvée, a généré des normes collectives précises dont celle de mettre au secret ‘‘la vie d'avant'' celle non admise par bon nombre de ‘‘sédentaires'' en leur pays. Mes manières de cogiter se traitent dans cette psychologie individuelle. L'influence déterminante du contexte social dans cette exégèse des préjugés et de la discrimination ne saurait donc être négligée, y compris lorsque je dois développer les différences individuelles exposées chaque jour, preuves essentielles de ces diversités particulières. Un exemple : la liberté fondamentale d'un milieu familiale libre mais qui préserve toujours la déférence permanente aux libertés des parents et des aïeuls, forme de hiérarchie souveraine quand les relations sont dites ‘‘normales''. L'expression affranchie de ce souper familial quand mon frère aîné annonce au milieu du repas ma relation sexuelle avec une amie. J'ai 16 ans à peine, un jour de septembre.

Les séquences narratives expliquent l'engagement dans la survivance d'un aspect de ces libertés acquises après les guerres : la fixation d'un rôle tenu et fixé dont celui d'agent de liaison entre des générations et mes camarades. Cela semble tout naturellement échoir à ces jeunes générations d'hommes, et maintenant depuis le début des ‘‘trente glorieuses'' des femmes et c'est une rémittence qui constitue pour chacun l'élément déclencheur de la prise de conscience et le passage au statut de battant, de résiliant.

« Fendu en deux, toute une partie de lui-même ne quittait jamais le cabinet mental qui s'imaginait comme une sphère pleine de clarté, de pénombre et de noir » Beckett, (Murphy).

Aucune des périodes ne concentre plus de pages que pour d'autres avec des logiques différentes celle de la vie ouverte à tous et toutes pendant lesquelles vont se dévoiler longuement les conséquences immédiates de la « fondation des trente glorieuses » : ce qui fait de mon récit une forme de plaidoyer pro domo destiné à rétablir une vérité des faits. Il s'agit des miens construisant depuis notre âge de dix ans les évocations d'un futur possible. Quant aux préoccupations des uns et des autres, y compris mes frères, elles sont dans l'ordre du sensible et d'une approbation vers la construction d'une communauté plus large tant du point de vue pensée que celle d'une impulsive spiritualité. Il faut comprendre, ici, la construction d'un accord intellectuel et toutefois réel d'une alliance multiplace avec des conceptions favorisant et établissant une place à une future action militante postérieure aux reconstructions d'après-guerre initiées par les écoles et les établissements supérieurs privés ou religieux : c'est au sujet d'un nationalisme se transformant et à ces combats pour la mémoire commune depuis la Transition historique excluant toute velléité. Ce qui n'est pas le cas chez beaucoup de politiques, dont le récit va s'arrêter pratiquement en 1954/1955 et l'arrivée, parce qu'appelé et vivement souhaité par quelques-uns, d'un certain général.

Ce souvenir social permet de rappeler que même libre, et non contraint sinon qu'à une civilité d'ensemble bien transmise chez moi et pour moi, à Pâques en avril 54, sortant de la gare SNCF St Michel/Notre Dame, je fus arrêté place St Michel à Paris tout simplement parce que je n'avais aucun papier civil sur moi ni même le franc obligatoire. Prémices en ma tête et mes entendements à ne supporter aucun être en uniforme, militaire ou prêtre ou uniforme à l'école. Souvenez-vous de la blouse grise ou noire obligée pour enseignant et élève, encore au moment de mes 15 ans. Je vendais ce vêtement à mes camarades. Un aparté depuis plus de 50 années : l'uniforme revenu est cet autre imposé par le low-cost en tout : le format de valise, format des vêtements, le format du vestimentaire avec marque proéminente et reconnaissable immédiatement sans se soucier de la distance malgré les tournures du bien vivre. *‘‘Le nom des fous est écrit partout''* dont le nom des marques commerciales, système issu des écoles de commerce, un autre principe s'est retrouvé commercé : depuis ces 50 années, les clients n'ont plus aucun souci réel d'habitude pour leur savoir-vivre et leur

approvisionnement : il faut payer le moins cher possible et paraître mieux que les autres. Où se trouve la liberté d'action ?

Dès lors, résurgence de mes engagements scouts, une frénésie d'évasion m'a constitué. Le premier voyage est en stop, de chez mes parents en banlieue proche parisienne jusqu'à Toulon, pour mes 14 ans. Imaginez pour notre époque contemporaine, alors que je ne possédais aucun téléphone (cela n'existait pas, même mentalement) 5 jours pour 800km, environ. Inoubliable et surtout une logique mentale qui a explosé vers une liberté de pensée et une liberté d'action. Puis celui à mes 18 ans en stop, oui je vous l'assure de l'aller-retour, ce Paris/Tamanrasset

Je reviens à l'initial et au pourquoi des apports de ces souvenirs personnels précis. Ces fréquentations régulières des lieux de liberté - entreprise dès l'inscription et la fréquentation de l'école d'Art Appliqués, 5 années de bonheurs - forcent au constat d'un équilibre intellectuel et notable aux aspects d'esthétiques, aux profits des actions et réactions affectives plus nettes parfois franchement antipathiques au regard des us et coutumes. Face aux rejets, aux réactions vives immédiates ou différées dont le service militaire d'où je suis écarté, à un désamour ou des perplexités, je me suis enrichi de positions paradoxales pour mon âge avec des sentiments plus ou moins affectés ou sincèrement octroyés. Mes études avec mes obligations et mes entendements me ramènent à des accidents ou des incidents dans ce processus réceptif de la liberté acquise sans chercher à l'analyse des réactions d'autrui. Si je les tiens dans des carcans de définition classiques, je ne peux me souvenir que du système ''écran'' une face de moi-même à l'étiquette au fond incertain, banalisé dans les usages courant et galvaudé dans les significations. Vrai que je ne suis pas dans ces éléments proposés par une grande partie de la communauté [5].

Il y a eu ce tabou pendant 65 années comportant le fait de ne jamais parlé, en privé ou en public, de ces périodes de 1900 à 1954. Ce qui m'autorise à penser que ce qui se raconte est ma pure mémoire puisque personne n'a pu et voulu m'en faire le récit. Une justification : pour deux personnes devenues ''famille'' dont une voulait pour ces 60 ans aller en Indochine française et sur les hauts plateaux du Tonkin. Je leur ai exposé ce que je connaissais malgré mon jeune âge de l'époque. Cette personne m'a troublé en me ramenant les photographies des endroits précisément décrits avant leur départ. Et principalement, toutes les bâtisses où nous vivions - situées avec les adresses géographiques - étaient malgré les guerres toujours là intactes ou reconstruites à l'identique, patrimoine de coloniaux restant apprécié.

Un sujet autre est arrivée quant au cours d'une émission de télévision, ''En terre inconnue'' sur France 2, j'ai vu apparaître sur l'écran des lieux qui ne m'étaient pas étrangers car ils représentaient la naissance de notre famille : lieu de rencontre de mes arrière-grands-parents et lieu de leur voyage de noce où je fus emmené en promenade familiale. Certes, j'ai eu l'explication par mes parents, mais ce réel imaginaire est resté ''coincée'' dans mon cerveau sans aucun commentaire pendant 70 ans. À cela, une autre forme de mémoire où la psychologie entre obligatoirement en jeux car il m'a fallu, tout autant qu'à mon frère aîné, garder le pouvoir de nous adapter à des situations. Il me souvient très bien, habillé en bleu très clair et marchant tout au long d'une grille très haute - lieu de travail de mon père devenu camp militaire chinois. Ces chinois par petits groupes assis jambes croisées jouaient tous aux dés avec un gobelet métallique - un chinois (militaire) m'a emmené tout doucement me promener et m'a ramené à son camp. Pas de problème sauf que j'ai été ''rendu'' à ma mère trois jours après

[5] Catherine Grenier, *La revanche des émotions*, Paris, Seuil, 2008. Cette partie de texte pour me remettre en mémoire active m'a été suggérée en relisant Catherine Grenier où elle a remis en avant les réaffections d'un Art dit contemporain depuis 1990.

grâce à ma nounou vietnamienne, ma tiba. Je peux évoquer précisément la balade dans la ville d'Haiphong et au bord de mer près du bac transbordeur. Je me souviens des rues encombrées et pas très propres.

Allez raconter cela à un pédiatre ou un psy à qui on apprend que les enfants avant 3/4 ans n'auront aucun souvenir. Ce MOI, je me le suis fabriqué grâce à mes parents nous ayant appris la tolérance, l'accueil de quiconque, la volonté d'exister malgré des gênes passagères, à combattre sans souci de blessure, comme celle de manquer d'argent et surtout ne pas se plaindre de ces états, même aux camarades devenus intimes à la maison. Le sourire d'acceptation de l'autre est une façon d'admettre l'autre.

Ce MOI, en ses compartiments isolés, peut laisser advenir des tas d'autres actions sans que cela ne soit un film personnel, actions minimes par rapport au sujet d'alors, comme maman cachant une grande partie de l'argenterie et des objets précieux, tous empaquetés façon extrême-orientale dans des linges- *le pojagi*, et les plonger dans le grand bac à eau dans l'entrée de la propriété juste avant l'arrivée des envahisseurs japonais. Raconter l'arrivée soudaine de mon papa revenant avec l'épaule droite enveloppée, une baïonnette japonaise lui transperçant les chaires de part en part. Oui, j'avais quatre ans pas encore cinq. Oui, je n'avais encore aucune notion de colère. Comment voulez-vous - même sans en discuter - que ces images ne me soient pas restées gravées en mes mémoires actives.

Ces ensembles de mémoire font ressurgir sans aucune peine des épisodes qui amènent à d'autres faits sur la base d'une tragédie - départ de ma mère avec ses 4 enfants en très bas âge sur le navire le maréchal Foch, bateau militaire nous rapatriant sur le territoire occidental. Des cris, des pleurs de la part d'adultes et des cris d'enfants et des nuits d'enfer. Notre cabine partagée avec une autre mère est à gauche dans la coursive principale au niveau principal. Toutes les escales me sont familières dont certaines que j'ai retraversées, quelques-unes pendant mes voyages professionnels. Tous les incidents, pas accidents, la différence de mot vient de ce que nous avions quitté - le paradis devenu enfer - vers où nous attendions d'arriver pour le calme et la sérénité. Je parle de Bornéo et ses tortues géantes, l'entrée du canal de suez à Djibouti et ses pécheurs qui plongeaient le long de la coque du navire, de la sortie du canal puis de la tempête qui a failli coucher le navire en face de la Crète et enfin je dois évoquer ma vision d'un épisode fantastique : celui de l'éruption simultanée du Vésuve et de l'Etna, grandiose en pleine nuit. Encore une notion de liberté d'enfant qui se promène seul à me rappeler et un sentiment d'exister à exprimer. Je veux dire ce souvenir précis d'un incident qui aurait pu devenir une catastrophe pour mes parents : étant somnambule, il me souvient du seul geste d'un militaire français, fumant sa cigarette, sur le pont qui m'a rattrapé par le col alors que je passais sous la rambarde… avant de tomber à la mer. Puis l'arrivée à Toulon, et en 1995, j'ai montré à ma famille -femme et enfants- la ''maison de famille'' et son jardin proche de la plage du Mourillon qui nous avait ''accueillis''.

Voilà des sujets qui sont devenus des concepts pour une vie coute que coute et qu'après tout cela, rien n'a d'importance. L'important est ailleurs vers les autres et une vraie communauté des vivants sans esprit de rentabilité et de bénéfice ; apprendre à être généreux, à transmettre sans souci du temps passé, une vraie vie à donner sans compter, aller au-devant des inconnus pour leur apporter compagnie et bienséance. Je pense très sincèrement ne pas avoir assez transmis ce dogme important chez nous.

J'ai pu et j'ai osé discuter de cela avec un ami, amitiés récentes que je ne pourrai oublier, ami disparu un soir de Noël. Il m'a été possible de me faire entendre sur ces sujets. Sa réponse est arrivée : et maintenant ?

Maintenant, en me concentrant sur une psychologie et en étudiant les neurosciences, je suis certain que beaucoup d’êtres humains sont éminemment capables de raconter leur petite enfance sans l’apport de quiconque autour d’eux. Ce quiconque, régulièrement en ces éventualités, manipulent le raconteur et son récit, sans le vouloir (parfois) mais selon leurs aptitudes à exprimer leurs souvenances. Finalement, la petite enfance cache des secrets pour causes graves d’incompréhensions d’adulte et de non croyance à ce qui est dit.

Un historique de faits que la personne dominerait et se servirait à ordonner des présomptions et des ressentis que les exégètes de la médecine pour enfant rejettent. Certains sont intransigeants ; cependant je veux remercier Mme Françoise Dolto, Donald Winnicott et leurs équipes qui les ont suivis et ceux encore disciples jusqu’à nos époques contemporaines.

D’évidence, le moment de toute divulgation de confidences est inspiré et encouragé par le contexte, par une nécessité ressentie par tout auteur, et par les caractères des sujets, pressentiment d’une acceptation de la réception du témoignage : il existe une étroite relation synchronique entre le processus d’écriture, l’action volontaire, et le contexte diplomate, social et culturel. En effet, ce projet d’écriture des mémoires enfouies, vu comme un projet de prise de parole possible dans l’espace familial ou public, fait passer du vécu subjectif à l’expérience sociale qui fonde la mémoire encore une fois familiale ou collective publique.

Cependant ce passage ne va pas de soi et exige d’avoir un auditoire même s’’il n’est pas recherché.

Bibliographie

André Gide, *Le Voyage d’Urien,* (1892/1929) Paris, Gallimard, NRF, 25ème édition, 1950.

Catherine Grenier, *La revanche des émotions,* Paris, Seuil, 2008.

Paul Ricœur, *Temps et récit,* Tome III. *Le temps raconté* (1985) Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Une légende égoïste

Christian Gatard

magma@analisiqualitativa.com

Sociologue, expert en dynamique de groupes et en créativité, fondateur de Gatard & Associés (Paris) - Institut international d'études qualitatives.

Abstract Ce texte est une chimère littéraire. Il ruisselle de représentations que le réel hésite à reconnaitre comme tel. C'est que la réalité s'y hybride avec la fiction, discrètement, en chuchotant. Elles se murmurent dans l'oreille l'une de l'autre des vies secrètes, des aventures singulières. Les souvenirs évoqués ici sont authentiques pour autant qu'on puisse faire confiance à sa mémoire. Les reconstitutions de fantasmes dissous dans l'acide des souvenirs y constituent une légende personnelle, d'un égoïsme assumé et joyeux. En soulevant le voile qui recouvre précautionneusement le déroulement d'un quotidien qui cache son jeu, ou pour être plus précis ses jeux multiples et trompeurs, j'ai déclenché une forme d'automythographie si tant est qu'un tel concept existe. Tout y est ou a été vécu comme si j'y étais parce que j'y étais. Je ne laisserai personne dire que ce sont des inventions ou des affabulations gratuites. Ce sont des inventions et des affabulations incarnées, qui racontent la vraie vie, ma vraie vie.



Ningyo, Anonymous (1805), créature ressemblant à un poisson du folklore japonais.

1. Où je balise le mythodrome comme territoire autobiographique

La mythologie, ça n'est pas fait pour faire joli. C'est un tsunami de légendes de plus en plus probables, de plus en plus efficaces. Elles ne se laissent pourtant pas dompter facilement. J'ai fini par me rendre compte que leurs antiques mémoires sont des feuilles de route parfaitement adaptées à notre époque. Mais personne n'est obligé de croire que les premières secousses (qui remontent à la nuit des temps) ressemblent aux dernières (qui annoncent les temps futurs). En ce qui me concerne, même si je dois parfois rogner les bouts qui trainent, je me suis fait à l'idée.

Mais faut-il laisser la mythologie aux mythologues ? Et les mythes aux chaires universitaires ou aux blockbusters hollywoodiens ?

Parlons-en.

Des objets se serrent et se jointent le long des rives du fleuve du temps et au-dessus de la cheminée de mon bureau. Ils racontent des mythologies buissonnières. Des légendes un peu égoïstes suintent dans la pièce selon des protocoles connus de moi seul - ce qui suffit à notre bonheur. Nous avons une complicité souriante. On n'est pas dupes. On se doute bien que toutes ces histoires sont construites sans règles très précises : artefacts échangés dans un village Dayak à Bornéo, jouets jetés dans le sac

au détour d'une poubelle, papiers à prière et billets de Banque d'Enfer à Hong Kong, serre-joints du Marché Serpette ou du Bon Coin, Bouddhas de plastique chipés à Shanghai et Guanyin en bois achetée dans le Colorado, masques togolais du marché Hedzranawoe à Lomé ou figures de bouffon nahua du Michoacan - c'est au Mexique et je l'ai, celui-là, acheté dans le Marais - statuettes dénichées dans une long house abandonnée du Sarawak. Cette accumulation n'est pas due au hasard. Les marchés de Bangkok à Lomé, de Tananarive à St Ouen ont révélé un fil conducteur. L'affaire pourra paraitre modeste, secondaire, voire anecdotique mais qu'on ne s'y trompe pas. Derrière le chaos apparent règne le destin du monde.

De cette accumulation est né mon mythodrome, un cabinet de curiosité constitué de ces objets glanés depuis que le monde existe. La conception puis la mise en production d'un mythodrome est une promenade sur une crête venteuse. Elle suit un chemin balisé entre le précipice de l'imaginaire et les falaises du réel. Il ne s'agit pas de raconter des anecdotes plus ou moins croustillantes sur une existence qui n'en manque pas. Le défi est beaucoup plus ambitieux… ou dérisoire. Il s'agit de s'aventurer dans l'antre de la machine même, là où se fabrique l'être, l'écosystème de soi qui se compose et se recompose en permanence nourri de réalités crues et de fantasmes cuits.

Une vie exotérique, profane, publique si l'on peut dire, laisse des traces. Souvent les témoignages sont crédibles. Pourquoi raconter des bobards ? On finit toujours par se faire rattraper par le réel. J'ai souvent ramassé des fragments de souvenirs et explorer des passages secrets. J'ai collé des bouts sur le mur et j'ai invité les passants à jeter un œil. Pourquoi faire compliqué ? Pourquoi se prendre la tête quand on peut faire simple ?

Mais un mythodrome ?

C'est un peu surprenant. Vous ne saviez pas que ça mijotait. C'est après coup que vous vous rendez compte. Et c'est après coup que vous pouvez commencer à en parler. Un jour, ça prend forme inattendue et parole imprévue. Ce jour-là, il faut passer du temps pour écouter, apprivoiser, chevaucher la chose, lui trouver un endroit. Ça voyage en amont et en aval du temps. Ça a assisté au commencement de toutes choses. Ça revient d'un monde futur. Quand reviennent ces voyageurs, il leur faut un endroit pour se reposer, jouer, pisser, raconter : un mythodrome.



2. Où je me propose donc de raconter un de ces mythodromes

J'utilise les serre-joints et réciproquement. Dans l'installation que j'avais proposée dans une galerie parisienne il y a quelques années, j'avais joint des objets : des camions miniatures, des photographies de pays exotiques, des morceaux de tissus épais. Les serre-joints étaient visibles, faisant partie du décor et du récit. Mon serre-joint de référence a longtemps été la gamme rouge importée de Russie. On en trouve pour pas cher dans les solderies. Il laisse une odeur assez désagréable sur les doigts et il ne faut pas trop le forcer. Il peut se briser, mais sa manipulation, sa rugosité, son efficacité répondent à des besoins qu'on peut qualifier de métaphysiques, récurrents et bricolés au fil des siècles, peut-être par les siècles eux-mêmes. Le serre-joint est le cœur battant de l'étreinte. C'est un zeugme, figure de rhétorique un peu exotique, en ce sens qu'il permet la coordination, la cohabitation de deux ou plusieurs éléments qui ne sont pas sur le même plan sémantique, esthétique, ontologique. C'est par contagion magique avec les héros mythologiques qu'on va croiser que son statut a pris une dimension sacrée. On pourrait y déceler une imposture, mais la formidable ambition de cet objet industriel impersonnel à vouloir passer du banal au tragique m'a touché.

Commençons par une information qui va nourrir le sujet : Hermès est aussi Gardien des Frontières. C'est un de ses nombreux jobs. L'Hermès Propylaios de Délos en est un exemple. Là-bas, on voit bien qu'au-delà de lui-même, derrière la statue, la carte est blanche, le pays étrange, le calme inquiétant, l'envie d'y aller dévorante. Ne dit-on pas que l'autobiographie est l'écriture des limites ?

3. Où je découvre une clef opportune

C'est précisément le sujet de ce récit dans lequel des figures évadées de narratifs mythologiques parfaitement respectables cohabitent avec la trivialité de l'existence. Le serre-joint laisse imaginer une proximité qui doit avoir un sens. Ce n'est pas pour rien qu'Hermès éclaire l'union des contraires. C'est un job et il le fait bien quand il n'est pas débordé. Sauf qu'il est très occupé. Être le dieu des commerçants et celui des voleurs n'est pas une mince affaire. Très prenant et un peu contradictoire. Faut-il laisser entrer les commerçants ou laisser filer les voleurs ?

Être le Gardien des Frontières, c'est veiller à ce qu'on ne passe pas les bornes. C'est rappeler qu'il y a un dedans et un dehors, un ouvert et un fermé, un ici et un là-bas. Et qui dit borne dit porte, comme on dit d'Istanbul qu'elle est la Porte de l'Orient ou que La Porte des Enfers de Rodin contient la plupart de ses sculptures célèbres. Au-delà de ces portes s'envisagent des voyages et des imaginations sans borne.

C'est cette porte que j'ai ouverte, le défi était trop tentant. Faire la nique à Hermès. Et c'est avec cette clé que je l'ai fait.

Elle est présentée au Musée Médiéval de Vagnas à quelques pas de la Grotte Chauvet 2 en Ardèche. Elle m'a rapproché de l'essentiel, de l'essence des choses, de l'origine, du Grand Commencement.

C'était donc une bonne pioche !

Ce type de clé permet d'ouvrir des deux côtés de la porte, des deux côtés du temps : j'avais en main une clé psychopompe ! Les artistes géniaux de la Grotte, chasseurs chamans, cueilleurs sorciers, ont-ils connu cette histoire ? Ont-ils inventé le temps lui-même ? Sommes-nous les inventeurs de nos mythes quand on les redécouvre ? Comme on dit des découvreurs de trésors. Je crois bien que je n'invente rien dans ce que je raconte. Ce sont des récits de haute antiquité qui ne demandaient qu'à être reçus. Il se trouve que j'étais là pour les recueillir. On ne va pas en faire tout un plat : notre

époque n'est plus celle des questions (suis-je l'auteur de ces légendes ou ces légendes m'ont elles fabriqué ?) mais celle d'actions qui vont devoir être radicales avant que le ciel ne nous tombe sur la tête.

A Vagnas, des faunes baroques et impassibles en entrée de clef ont guidé mon geste. Ces figures anachroniques permettent de rester un peu flou sur le moment exact où le récit commence.

L'entrée de clef est baroque, la clef moyenâgeuse, le serre-joint postmoderne. Les vieux faunes sont de pâles copies des mascarons autrement plus nobles qu'on découvre au-dessus des portes cochères : cette façon de brouiller les pistes est sans doute préférable. Je ne dois pas me faire repérer. Je me glisse dans l'infra-monde au-delà de la porte. Je n'en mène pas large.

4. Où j'ai passé un cap

Ça y est. Je regarde autour de moi. Je suis entré dans le mythodrome par les Serres du Bois de Boulogne. Hermès y est toujours de garde. Dans la période tendue que nous traversons c'est plutôt sympa de sa part.

Les mascarons de Rodin y ont été récemment rénovés.

D'où leur bonne mine.

Cette rénovation, due à un responsable culturel avisé, paraît de bon augure pour continuer d'affronter le troisième millénaire. Elle a quelque chose de prémonitoire. Elle annonce le retour des mythes. Gardons en tête l'idée que ceux-ci continuent leur boulot et ne le font pas trop mal. Cette restauration fait d'une pierre deux coups. Un Rodin comme neuf et un dieu tout pareil. Évidemment, depuis le début des temps l'alignement des planètes n'est plus tout à fait le même et la trajectoire d'un objet dans le cosmos a son importance. On ne raconte sans doute plus les mythes de la même façon. Chaque époque a ses secrets de fabrication de contes et légendes. Le récit que vous allez lire a pu être reconstitué à partir de fragments épars, de passages secrets et de témoignages dont les sources ne peuvent être dévoilées. Pas par mauvaise volonté ou par goût du secret mais parce que le fil a été rompu, la communication s'est perdue. Toutefois je peux vous assurer de la sincérité des protagonistes. En tout cas de ceux qui sont de ce côté-ci du monde. Dans cette légende je suis chasseur de primes. Certes par avatar interposé : j'apparais (vous avez vu la photo) déguisé, chevauchant un destrier de laiton. C'est un peu fantaisiste mais c'est de ce côté-ci du monde. Prudence oblige car je suis pourchassé par des frères galactiques poussés par des vents mauvais. Ils sont probablement à l'origine du drame qu'on va découvrir. La rumeur veut que la galaxie, ils la tiennent. De leur côté du monde, ils sont tous là à l'affût : les extraterrestres, les dieux de l'Olympe, les anges et les démons, la Mesnie Hellequin - ce cortège d'âmes damnées qui hantent les nuits occidentales…Ils sont, parait-il, en embuscade au-delà des frontières qu'Hermès prétend garder, le cosmos leur appartiendrait. Hermès serait-il l'ultime garde-frontière, celui qui nous protège des envahisseurs ? Avant la légende que vous allez découvrir, l'imagination des hommes avait été centripète, tournée vers eux-mêmes, vers la terre comme seul territoire possible. Il manquait une dimension centrifuge à l'imaginaire des hommes. En chevauchant le serre-joint, on va y remédier.

5. Où Icare se manifeste d'une façon inopinée

Quelque part en Grèce et dans le temps, un évènement eut lieu au cours duquel le messager des dieux, le dieu psychopompe, eut une montée d'adrénaline.

C'était In illo tempore donc et je crois que tout a commencé quand Icare se mit à le narguer. Ce qui n'était pas très malin. Le jeune homme, on le sait, avait eu envie de prendre l'air et son envol et

peut-être de dépasser les bornes. Ce qui était la provocation qui, pour Hermès, vu son job, n'allait pas passer.

Encore qu'il soit possible que l'on projette les fantasmes des jeunes gens d'aujourd'hui sur des attitudes qui n'avaient peut-être rien à voir en ce temps-là. Je veux dire que ce n'était pas nécessairement de la provocation. C'était sans doute dans la nature d'Icare que d'approcher la lumière. Suivre sa pente… est-ce une provocation ? Ironiquement celle d'Icare était une pente ascendante. Ça peut énerver les dieux. Je peux prolonger la question : avait-il, Icare, la même conception des bornes que nous… ou qu'Hermès ? Le débat est ouvert. En tant que mythophile j'aurais plutôt tendance à penser qu'on n'est pas si différent aujourd'hui de ce que nous fûmes : l'idée de cycles dans l'histoire de l'humanité reste une hypothèse séduisante. Quoi qu'il en soit, que son acte fut conscient ou pas, ce n'était pas très fûté. A un moment il faut assumer son inconscient ou son inconscience. Parce que Hermès le rusé n'aime pas trop qu'on cherche à l'imiter. D'une façon générale les dieux et déesses sont assez susceptibles.

Icare fit le facétieux, enjambant en douce une frontière quelque part. Ce qui constitue un défi majeur. On connait le sort d'Arakné transformée en araignée pour avoir défié au tissage l'orgueilleuse Athéna qu'on disait pourtant déesse de la sagesse. À croire qu'Icare en avait pris de la graine.

Furieux, Hermès ne tarda pas d'intervenir. Le croche-pied qu'il fit à Icare a été mal compris par une postérité de mythographes plus ou moins compétents. Le drame ne fut peut-être pas tant que le fils de Dédale se soit rapproché du soleil : c'est la colère d'un dieu vexé qui mit fin à son vol.

Cette version me paraît plausible.

Il le fit dévisser.

Vous noterez que la version du mythe que je propose - le croche-pied - contredit la légende officielle du coup du ou de soleil.

Adieu donc, l'Icare.

C'est ce que relate ce témoignage de 1558 au Musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles intitulé La chute d'care. Icare allait disparaitre dans la mer au moment précis de mon arrivée devant le tableau ? Hermès s'était éclipsé depuis un moment.

La coïncidence me parut suspecte.

Hasard ? Coup de bol ?

Synchronicité ?…

Toujours est-il que ma présence allait changer beaucoup de choses dans cette affaire. Il est encore trop tôt pour en parler mais ne dit-on pas qu'avec la superposition quantique, des objets (certes, pas des gros) peuvent être simultanément en différents endroits. Icare aurait-il multiplié ses aventures de façon quantique en se faisant pas plus gros que ces particules qui peuvent se retrouver simultanément en deux endroits à la fois ?

On pouvait supposer un coup fourré. Mais chaque chose en son temps. Le château en ruines que l'on aperçoit au-dessus de la tête de l'homme à la charrue évoquera pour les uns l'ile des morts de Böcklin, un Fort Boyard désaffecté pour les autres ou encore Poveglia, l'île des pestiférés devant Venise. C'en est ainsi des lieux mythiques et c'est ainsi que commence une légende. Au début tout est possible.

Dans le Brueghel, la ruine semble vide.

En fait, non.

6. Où des personnages inattendus incarnent la matière première de cette légende

Une aventurière héroïque s'y était embusquée. Imaginez la dans un cliché pris à vif lors de sa fuite. La ruine est dans le fond, au loin. Le véhicule utilisé pourrait être une presse à chant à trois points de serrage - serre-joint récent de ma collection. Quelle est sa vitesse de pointe ? Quelle autonomie ? Les hélices dorées sont-elles en or ? La légende ne le dit pas.

Pas plus qu'on ne savait grand-chose de la femme intrépide au volant de son bolide. Avait-elle voulu porter secours à Icare, se protéger des avances d'Hermès ? Les deux sont possible. C'était souvent le cas chez ces gens-là. C'était avant # metoo. Ce qui nous importe ici, en ces tout premiers moments du récit, quand il s'explore lui-même, c'est la curiosité infinie qui le porte.

Mais je manquais d'information.

À l'évidence j'étais dans une bifurcation mythologique, quand le récit fait un coude : l'aventurière aux manettes de sa presse à chant était une divinité indienne achetée dans un bazar de Mumbai. Quel lien, quelle filiation avec Icare ? Que faisait-elle dans cet équipage ?

Ces questions n'étaient-elles pas un écran de fumée pour masquer sa fuite ? Pour temporiser ? Des subterfuges pour éviter le réel ? Dans une autobiographie c'est une posture confortable. Ça valorise le doute, l'incertitude. Ça permet de retarder le passage à l'acte. Ça donne une sensation de suspension, un effet de fuite, peut-être… Il ne faudrait pas que j'en abuse.

Je me suis tourné vers Hermès. Il regardait de l'autre coté, presque hors champ. À sa décharge une forêt de bambous d'or cachait la cachette, lui dissimulant l'exotique aventurière. Je me suis demandé si des champs mythologiques aussi éloignés - Mumbai pour elle, la Mer Égée pour Icare - ne finissaient pas par intimider celui qui se prétend le dieu lieur, le dieu médiateur.

Toujours est-il qu'il n'avait rien vu ! Moi si !

7. Où il est question d'hélices et de déesses

Moi, je l'ai vue s'échapper. Habile, la fille ! Son véhicule furtif glissait sur les éléments. Il me sembla qu'il y avait là comme un défi à la chute d'Icare, du genre : moi monsieur regardez comme je m'en tire. Mais j'extrapole. Ou plutôt j'anticipe. Ce qui n'est pas la même chose. Si j'extrapole c'est que je tire des conclusions hâtives. Si j'anticipe je fais de la prospective. Notons dès maintenant qu'il s'agit de vol. Terme à double sens, s'il en est. Qu'a donc pu voler Icare ?

Pour voler faut être rusé, ne pas être aptère. L'entité féminine sur son véhicule ne semblait pas avoir d'ailes, effectivement. Et c'est un serre-joint bien particulier qui en faisait office. C'était intriguant. Mais pas tant que son co-pilote qu'on aperçoit : un chat de la XIX -ème dynastie. Et c'est lui qui lui donne des ailes. Les anciens Égyptiens savaient y faire. A malin, malin et demi. Vous avez reconnu Bastet, déesse bienveillante et protectrice.

Est-elle plus maligne qu 'Hermès ? C'est possible. La concurrence entre les divinités autour de la Méditerranée sévit encore. De nos jours nous avons la ruse en héritage, seul moyen de nous en tirer. Mais tout de même : voler le dieu des voleurs ?

Les hélices d'or du véhicule avaient un charme un peu naïf mais remplissaient leur fonction : l'aventurière allait peut-être s'en tirer grâce à leur puissance de traction. Il ne reste plus qu'à faire connaissance.

Si tant est qu'elle veuille bien freiner un peu pour se faire reconnaitre.

L'instant d'après, elle accédait à ma requête. Elle décéléra pour mon confort visuel. À côté d'elle, je reconnus Parvati alias Lilith, alias Ishtar, entités féminines qui pour l'heure étaient, comme on va le voir plus loin, menacées plus que menaçantes car j'avais désormais un indice : Lilith et Icare partageaient un destin commun - le vol et l'envol, le crime et la fuite, l'extase et le firmament…

Étais-je en train d'assister à la naissance d'une légende radicalement nouvelle, à l'explosion d'une supernova de l'imaginaire ?

Peut-être. Les trois filles sur la presse à chant n'en faisaient plus qu'une. Elles fuyaient un danger aux traits amers. J'ai tout de suite pensé qu'Hermès n'avait rien à se reprocher. Il est supposé surveiller, pas agresser, ni faire subir la moindre violence. Et de fait, il avait fait profil bas et s'était bien gardé de menacer qui que ce fut.

Je suis pour la présomption d'innocence et même si Hermès et sa clique de dieux fous ont parfois du mal à se justifier, cette fois il était vraiment hors de cause.

Les trois filles ne cachaient pas leurs détresses. C'est que le danger avait plus de gueule qu'un mâle en rut. Les minables ithyphalliques qui hantent les légendes antiques peuvent aller se rhabiller. Les filles fuyaient… qui ?

La déesse-mère !

C'est qui ?

Un dragon draguant ! Une mère mangeuse d'homme ! La mante cannibale qui dévore le mâle qui l'honore, en commençant par la tête. C'est la déesse devant laquelle on a intérêt à jouer profil bas.

Les choses s'accéléraient. La déesse-mère se présenta dans la foulée d'un dragon à trois sous qui fait le bonheur effrayé des fans de séries télévisées. Ça avait beau être un produit dérivé, ça pouvait chahuter.

8. Où je me remémore une trace du passé (ce qui est le propre d'une autobiographie)

Hé bien, ça a chahuté. J'étais loin d'imaginer que cette bestiole allait avoir un rôle dans ma mission. Je reconnais que je n'étais pas bien préparé. Mal briefé, mal outillé. Autres chats à fouetter.

Pourtant - comme n'importe quel héros post-mythologique - je sais que mon rôle est d'être en permanence sur mes gardes. Être vigilant dans un monde en perpétuelle explosion, être rusé, malin, ne pas baisser la garde ontologique, surveiller la montée des eaux de la mare imaginalis, cet immense réservoir en perpétuel renouvellement de l'imaginaire humain «… cette mer imaginale sur laquelle vogue l'être humain et qui de siècle en siècle, et quels que soient les lieux et les époques, demeure le lien fondamental de nos consciences »

(Conférence d'Adrien Salvat du 8 janvier 1927 au Collège de France, citée ou plutôt je crois inventée par Frédérick Tristan et à laquelle j'assiste depuis l'aurore de l'humanité.)

Il faut dire que je me rêvais en toute autre chose.

Il faut que je vous explique…

Dans une autre vie je m'étais aimé en métal et en voyage, voguant au-dessus des forêts primaires de mes amis dayaks, passant les frontières entre Sarawak et Kalimantan, impétueux sur mon carrosse d'acier. Mais c'était avant. Quand je pouvais me mettre dans la peau de l'ennemi, l'imiter pour le limiter, c'est à dire lui donner des limites, bref des bordures, des frontières… vous voyez ce que je veux dire… à la limite du mythe d'Hermès…On savait s'amuser au siècle dernier à Bornéo.

9. Où je me recentre sur le job

Mais ça, c'était avant. Mon job était maintenant de sauver les filles. Ça ne rigolait plus. On m'avait confié la mission parce que j'avais laissé entendre qu'elles étaient peut-être l'incarnation de la première femme d'Adam, chacune dans sa civilisation, chacune dans son village et que ça commençait à bien faire que de mettre sur le dos des nanas toute la misère du monde. Le jury était plus ou moins convaincu. Je crois que j'ai emporté l'affaire à une ou deux voix près. J'ai eu chaud. Je devais impérativement gagner le job sinon j'étais à la rue. J'allais lâcher le business - les enquêtes, la chasse aux primes - en pensant m'en sortir en proposant des palabres sous les arbres en Creuse du Sud. Pas une bonne idée mais je n'avais plus un rond. J'allais être à la rue. Les chasseurs de prime sans contrat ça ne fait pas la rue Michel. Mon principal concurrent - le Moai à plumes - s'était pris les pieds dans le tapis en reconnaissant qu'il était amoureux (mais il avait oublié de laquelle - c'était disqualifiant, machiste) et les autres n'étaient là à l'évidence que pour la prime. Moi j'avais mis un point d'honneur à annoncer que je voulais rétablir la vérité. Ils ne m'ont pas demandé de quelle vérité je voulais parler.

Je ne savais pas encore qu'il s'agissait de protéger les filles de leurs propres dragons et partant, peut-être, de moi-même. C'est un peu psy comme explication (cette histoire de dragons qu'on a en soi) mais en même temps il doit bien y avoir des mythes qui racontent ça à leur manière. Toujours est-il que cette idée que je pouvais être un dragon à la poursuite de la déesse-mère ne tient pas une seconde. Je ne peux pas à la fois être le poursuivi, le poursuivant et le chevalier blanc. Même pas en rêve.

Encore que, avec la mécanique quantique et tout ce qu'on dit en matière d'intrication, ces différents états de moi-même sont de l'ordre du possible, comme on l'a vu pour Icare qui semble être à la fois dans l'eau et dans l'éther.

De toutes façons mon affaire était mal engagée. Du quantique je ne suis pas sûr de comprendre œuvre. Les dragons avaient envahi le monde. Qu'ils aient été issus d'un cosmos sans fin ou de quelque part dans mon cerveau reptilien je n'en menais pas large, et Icare tombait toujours.

Je n'avais pas pris la mesure du tragique que cette chute impliquait. J'avais à prendre une décision sans avoir idée des tenants et aboutissants de ce que j'avais enclenché. J'étais partagé : fallait-il sauver les filles ? Le garçon ?

L'Animus ? L'Anima ? Je ne savais pas encore que cette injonction à devoir choisir était le piège d'Hermès. L'enfoiré !

10. Où je révèle une partie de ma méthode

Il devenait urgent de consulter mes consultants. Je navigue avec eux et à travers les siècles depuis la nuit des temps. On aurait pu imaginer qu'ils avaient quelques idées sur le schéma à suivre. Tu parles ! Ils étaient occupés, me lancèrent-ils, bravaches, à sauver les mondes possibles. Ils n'avaient pas le moindre commencement d'une idée de ce dont j'avais besoin. Ce ne sont pas de mauvais bougres et des aventures nous en avons eues qui pourraient remplir des étagères s'il prenait à quelque auteur la

curiosité de s'en inspirer. Ça pourrait faire l'objet d'une autobiographie exotérique. Mais sur ce coup-là : rien ! Je le compris à voir leur tête. Peut-être est-ce mieux ainsi. Il faut parfois se débrouiller seul. Surtout dans des affaires pareilles quand le destin d'un mythe mal compris est en jeu : la fuite de Lilith et ses sœurs et la chute d'Icare est un mythe à double fond qui ne va pas être simple à décoder… Quand on vous a confié la mission de résoudre l'énigme et qu'il va falloir revenir avec des explications si vous voulez toucher la prime, la pression est forte.

Je m'efforçais de ne pas avoir trop de ressentiment œuvre de mes consultants même si l'excuse de sauver des mondes possibles est passablement éculée depuis les Avengers et les X-Men.

Donc, mes consultants. Je vous les présente : un soldat de Qin-Si-Huang, masque africain sur le nez pour passer inaperçu, serre-joint à entrées multiples pour faire genre, se la joue débonnaire et patient. Et, au croisement de la rue des Mathurins et de la rue d'Anjou à Paris, Garuda, la monture de Vishnou, fait des pirouettes sur un serre-joint de chez Casto et semblant de ne pas m'entendre. Le premier prétend se mettre à ma disposition mais ne bouge pas d'un poil. Le second ne fait même pas semblant. Je suis décidément seul. Et, ma foi, c'est très bien comme ça. Le soldat de l'empereur Qin est dans son rôle : une verticalité immobile et éternelle ; la monture de Vishnou, elle, est dans son ascension fulgurante.

Je ne peux compter que sur moi-même.

Au dernier moment j'ai même surpris un échange furtif entre eux. Ils tentaient de me mettre sous la coupe des jumeaux ewé et de la chouette d'Athéna et avaient laissé le dragon commencer ses repérages.

Heureusement, les jumeaux que j'avais achetés sur le marché de Lomé ne comprenaient pas encore très bien les hululements du rapace mythique. La connexion entre les légendes de l'Afrique de l'Ouest et celles de la Grèce antique ne se fait pas sur un coup de tête. Il faut laisser du temps au temps. Avant que l'oiseau solitaire et nocturne daigne se retourner il eut pu passer quelques millénaires. Quant au dragon il terminait sa mue.

Pas facile de passer de déesse-mère légendaire à créature reptilienne griffue. Je finis par comprendre où le soldat de Qin et la monture de Vishnou voulaient en venir. Ils avaient préparé leur coup en douce : ils allaient tout mettre en œuvre pour m'empêcher de trouver une solution pour sauver les filles et Icare. Il fallait une action concrète, un exploit peut-être, en tout cas une intervention dans le mythodrome. Nous y revoilà ! Le mythodrome. J'étais dedans jusqu'au cou. Au départ c'est un océan primordial de contes et de légendes qui s'évapore en permanence sur nos têtes puis ruisselle en petits récits locaux. Mais encore faut-il l'expérimenter totalement, jusqu'au bout. Mes consultants – à leur corps défendant – venaient de me révéler la face cachée des choses : en voulant m'empêcher d'agir (sauver les filles et Icare) ils croyaient que j'allais me contenter de raconter l'histoire et me satisfaire de l'écriture d'une légende de plus. Ils pensaient malin de m'enfermer dans un conte. Je pense, après tout, qu'ils n'avaient pas de mauvaise intention. En m'empêchant de passer à l'acte, ils imaginaient m'interdire de passer de l'autre côté du miroir, me barrer l'accès au mythodrome.

J'ai dû me battre. Mais j'avais compris que le monde a un destin et qu'une intelligence subtile organise tout ça. Le mythodrome est derrière la porte. C'est là que la clé de Vagnas est utile. En utilisant cette clé, une information capitale, énorme, venait de me parvenir ! J'en appris plus à ce moment précis sur le sens de la vie (enfin, de la mienne, surtout) : le mythodrome est un océan cosmique dans laquelle je baigne et ses figures, objets, concepts, expériences, émotions voyagent depuis la nuit des temps et m'ont embarqués dans une trajectoire multi-millénaire qui attend de ma part autre chose qu'un vague journal de bord béat et satisfait. Ce mythodrome procède à un encerclement

tactique élaboré par une coalition constituée par le soldat taoïste, le dieu indonésien, les ewé togolais et Athéna. Il m'encercle. Il a cessé d'être une figure de style, une métaphore. Il m'accueille. Va-t-il m'aider à accomplir ma mission ? À quelles connaissances secrètes, quelles sagesses immémoriales vais-je faire appel pour me protéger des maléfices, des esprits malins qui voudront m'empêcher de partir vers les inframonde où je vais pouvoir agir sur le destin des filles de la déesse et du fils de Dédale ?

11. Où trouver l'objet apotropaïque qui repoussera les malfaisants et me permettra d'accomplir cette action dont tout le monde se fout mais qui tout d'un coup prenait pour moi une importance dont je m'étonne encore aujourd'hui ?

Ce genre d'objet n'existe pas, mais, comme dit Arthur C. Clarke , toute technologie suffisamment avancé est indiscernable de la magie. Il va me falloir convoquer d'autres amis.

L'instant suivant je changeai de serre-joint et de tactique. Je dévalai l'arbre-monde, tout aussi menacé que moi, dans l'espoir d'insuffler dans ses racines le souffle de la rébellion.

Hélas, il était trop tard.

Les agents ardents, bruyants, rampant et draguant étaient parmi moi et sur le monde, effrayant les enfants intérieurs, les enfants divins qui sommeillent en chacun de nous. D'après ce qu'on dit.

Enfin « parmi moi » est assez restrictif. Je me suis vite rendu compte que je n'étais pas le seul concerné … Un couple charmant issu de l'antique Chosun, la Corée actuelle, et du haut de l'Yggdrasil – aka l'arbre du parc de Cheptainville dans l'Essone – fit une apparition inattendue autant que rafraichissante. L'arbre avait une botte secrète. Le jeune prince explorait le terrain sans prétendre avoir priorité sur son épouse. Dans quelques instants il va négocier le passage avec le Moai de l'île de Pâques. On le distinguerait à peine si vous aviez pu voir la photo mais de toutes façons il va regarder ailleurs. On ne se refait pas. Le couple princier navigue sur des serre-joints à vis de type classique. En toute candeur ils viennent visiter le Parc Monceau à la vitesse supraluminique qui serait utile pour venir en aide à Icare à ce moment précis du récit. Seulement voilà : ils ne font pas partie du récit. Ils sont de passage et vont vite sombrer dans l'oubli. C'est rageant. Les mythologues sincères sont convaincus que ces deux-là, pour peu qu'un spécialiste de mythologie comparée se soit emparé du sujet, auraient pu sauver Icare.

Ils sont peut-être sincères mais hélas ignorants. Je parle des mythologues. Ils n'ont pas eu accès à cette légende. On peut encore aujourd'hui, au printemps, repérer les traces du passage du couple coréen comme celles du dragon qui les poursuivait et les embusquait… Fallait-il craindre pour eux ? Sans doute. À moins d'y aller maintenant, tout de suite, immédiatement, je crains qu'on ne retrouve là-bas que des souvenirs évanescents. Le dragon les aura bouffés.

12.Où Guanyin fit son apparition, propulsée par ses hélices d'or et d'airain

Elle tira nos tourtereaux d'affaire.

C'est un soulagement.

Guanyin est la déesse marine de la miséricorde. En intervenant au moment opportun, elle fit d'une pierre deux ou trois coups : elle donna un coup de main à Lilith (sauvée des eaux où Icare venait de plonger), elle porta un coup d'arrêt aux manigances du dragon (qui voulait boulotter les amoureux

princiers et coréens ce qu'il finit par faire mais c'est une autre histoire), et elle donna un coup de pouce à la réputation du Parc Monceau (comme lieu de simulacre de ruines romaines, grecques, égyptiennes, maçonniques… évoquant tous les temps et tous les lieux et bien sûr le lieu absolu de toute rédemption, le Musée Cernuschi, juste à côté et opportunément dédié aux Arts d'Asie. Ce qui explique la présence de la déesse. Trois coups donc si je compte bien.

Techniquement c'est ce qu'on peut appeler un kairos réussi : faire le bon choix au bon moment…

Tout un art !

Si le dragon avait hésité à dévorer les amoureux du Pays du Matin Calme dans le secret de l'ésotérique Parc Monceau, c'était autant par crainte du courroux de Guanyin que devant la puissance de feu d'Amida.

Car Icare chutait toujours. Par la lucarne du musée on le vit entamer une discussion avec le Buddha assis sur une fleur de lotus, formant le Vitarka-Mudrâ, la posture de l'enseignement, la main droite relevée, la paume en face, le pouce formant l'index en cercle, le bras gauche posé sur le genou, la paume tournée vers le haut.

Cela ne dit pas ce dont ont parlé Icare et Amida. L'échange a dû être rapide mais intense car le temps était compté et j'étais loin.

13. Où je fais un séjour au Togo

De fait, intrication quantique oblige, je séjournais en ville dans l'attente de l'inauguration du Palais de Lomé destiné à devenir le grand centre artistique et culturel de l'Afrique de l'Ouest. La capitale du Togo était calme et les rues des terrains de jeux exotiques pour dragons en goguette.

Icare hésitait à poser le pied sur le sol africain, conscient qu'il était d'être en avance sur l'agenda de l'hybridation culturelle entre l'Asie et de l'Afrique.

Au Palais, la fête battait son plein.

Les échassiers Afuma accueillaient les visiteurs et partageaient avec les albinos des rituels conceptuels pour l'édification des peuples du monde.

Un danseur aperçut Icare et s'extirpa du cadre pendant que la garde présidentielle se figeait.

Cette mise en scène somptueuse avait un agenda caché.

Car un drame se jouait à des milliers de kilomètres, à des années-lumière de cette fête. Je n'avais pas vu le piège, le leurre, la sournoiserie. Je m'étais, à propos et à temps, précipité au Chateau Vodou, à Strasbourg. C'est que le Togo est un des codes source du vaudou. Sur le moment je n'avais pas fait le lien. C'était pourtant évident.

J'avais passé une bonne partie de l'après-midi à arpenter les rues de Lomé devant les plages de l'Atlantique. Dans les cours intérieures familiales protégées combien de fois m'a-t-on invité à participer à une cérémonie improvisée ! Je craignais le piège à touristes. Ce que c'était bien entendu et n'enlevait rien de la magie amère (encore elle) du regard courroucé de la vieille Ewé qui portait en elle le même pouvoir et la même hargne qui s'acharnaient sur mes copines mythologiques. Elle me faisait un peu peur mais j'essayais de ne pas me l'avouer. Je sentais que j'étais sur une piste. Il se passait quelque chose.

À Strasbourg le drummer était en cage. Certes une cage comme les restes d'un rêve éveillé. Du genre cage à oiseaux qui fut sans doute écrin de présentation pour un parfum bas de gamme. Mais

quand même : un symbole reste un symbole et ces barreaux croquignolets pouvaient, devaient cacher une sombre information, une vérité cruelle. De plus, un serre-joint en laiton précieux faisait office de chaînes.

14. Où je saisis l’occasion de vous présenter plus avant l’objet psychopompe par excellence de ma pratique mythanalytique

C’est un serre-joint en laiton qui tient les chaînes du drummer dans sa cage.

J’imagine aussi une émulsion de serre-joint pour femme vagabonde. Elle possèderait son propre système de propulsion. Pour la dame en question c’est un véhicule psychopompe, ce qui lui permet d’aller faire un saut du côté des morts et de revenir en bon état parmi nous. Cet usage du serre-joint est assez sophistiqué et délicat mais il a son succès selon les époques.

Le serre-joint est un des instruments de l’enquête. Tous les serre-joints ne sont pas psychopompes. Mais tous autorisent des rapprochements inédits, des attouchements, des étreintes, des oxymores d’objets. Le levier de serrage permet de jouer sur la pression. Exercice parfois délicat, il ne faut pas écraser les sujets traités. Entre mâchoire et sabot, les objets les plus hétéroclites s’immobilisent le temps de mon observation. Le serre-joint maintient le contact sans entamer les propriétés des deux parties : ni colle, ni vis. Quand je desserre la pression chacune reprend sa liberté.

15. Où j’aurais bien fait tourner les hélices pour donner cette impression de décollage qu’on n’a pas forcément cerné jusqu’à maintenant. Mais non… on a pas le temps !

Retour à Strasbourg. Des puissances occultes avaient mis en cage mon nouvel ami.

Le tambourineur vodou que la boutique du musée m’avait confié, heureuse de se débarrasser d’un musicien sympathique mais bruyant, était sous emprise. Par solidarité j’en fis de même. C’est du moins ce que je fis croire. Me mettre en cage, je veux dire. Car bien entendu il s’agissait pour moi de le sauver. Je décidai de m’introduire dans la prison en m’inspirant des meilleures pratiques qu’on lit dans les livres. D’ailleurs je ne sais plus où j’ai lu l’histoire de ce type qui se fait enfermé pour délivrer son copain … ou son complice… ou si ce n’est pas pour le délivrer pour l’assassiner - ah si, c’est dans Nevada Smith avec Steve Mac Queen, mais maintenant que j’étais enfermé moi-même je ne savais pas trop comment en sortir, et ni comment faire sortir mon drummer vaudou.

Ce n’est pas malin. Il faut dire que je n’ai pas vu la fin du film.

Dans la prison se morfondaient des figures connues et d’autres moins. Buddha on comprend qui c’est et pourquoi il était là - c’était pour se protéger de ses ennemis taoïstes.

Dans l’autre - une cage à oiseaux du Marché aux Fleurs de l’île de la Cité - on ne distinguait personne ou presque. C’est un truc littéraire : on cache mais ce qui est à voir n’est pas caché. Le héros est peut-être la cage.

J’étais à nouveau en mauvaise posture. Que faire sinon appel à des consultants plus efficaces que mes soldats de pacotille ? Le marchand japonais et le chien de Pho ! Le premier apporta de quoi tenir le coup avec un gros poisson de la mer du Japon et du riz dans un panier d’osier et le second, gardien de la Chine Impériale, chassa les esprits mauvais, ce qui est sa fonction de toute éternité.

Les gens comme ça fournissent la clef pour se sortir d’affaire.

L'origine asiatique de ces deux-là ne faisait pas de doute. On voit où je veux en venir ? L'Asie et ses personnages emblématiques, ses petits mythèmes embarqués dans la mare imaginalis, ses héros cachés, mal aimés, mal compris sont allés au secours de l'Afrique, là où j'avais besoin d'eux. C'est grâce à eux qu'allait se faire l'hybridation du monde, la rencontre entre les civilisations, les fécondations réciproques entre aliens de bonne volonté.

Et ça a marché ! Les portes de la prison ont volé en éclat. Le tambourineur a mis les bouts. Envolé. Libéré.

Pendant que le cri douloureux de la Déesse Mère retentissait sur la planète, le petit drummer s'enivrait de vitesse et de grand air. Je partis illico à sa poursuite.

16. Où on me voit, là, chevauchant la tuile de toit coréen puis survolant la planète

Au centre Garuda tente généreusement de nous protéger.

Malgré la vitesse et le vertige - ou peut-être en était-ce la cause - je pris conscience que cette histoire de vol…du vol d'un enfant par un dieu (Hermès qui s'empare d'Icare), du vol d'un enfant audacieux (envol mythologique) …du vol à la tire, à tire d'aile, d'elles - les filles qui m'attendaient je ne savais plus où mais qui comptaient sur moi … je pris conscience de ma destinée. Cette légende raconte ma tentative héroïque et désespérée de sauver Icare.

Reviens, mon chéri, mon bel ange !
Aie pitié de ma douleur !
Mais l'enfant reste sourd et mange
La bonne soupe des voleurs.

Vous connaissez ? C'est de Cocteau, qui n'était pas insensible à la mythologie.

Poussé par l'harmattan, ce vent sec et poussiéreux venu du Golfe de Guinée, du Togo donc, je pus ainsi reprendre en main ma destinée.

17. Où je peux conclure avec un message optimiste ce fragment anthume

Les mythes trop compliqués ça finit par être rasant. Ils sont décodés un jour ou l'autre mais ça prend du temps. En tout cas, ça prend le temps de l'époque qui sait l'accueillir, le décortiquer et montrer sa pertinence. J'ai imaginé une étreinte amoureuse entre Lilith et Icare. Elle aurait incarné une rencontre au-delà des bornes. C'aurait été la claque à Hermès. Il m'a fallu pour le comprendre parcourir la terre, survoler des mondes, me mettre à leur place, m'identifier à leur révolte. Mais d'abord Icare, fils du soleil ? Au départ tout le monde croit que le soleil l'a cramé. Tout le monde sauf moi, quand même. Vous vous souvenez de mon assertion du début. C'est Hermès furieux qui l'a fait dévisser, ce n'est pas le soleil qui… bref. Ce qui s'est passé c'est que Icare a profité d'une porte dans l'espace-temps ouverte quelques secondes pour que je puisse prendre ma respiration. Et muni de la clé bénarde de pieuse mémoire il s'est laissé basculer dans l'intermonde où l'attendait le bouc psychopompe.

Or comme chacun sait le psychopompe conduit les âmes d'un monde dans l'autre. Celui-ci, pas mauvais bougre, savait parfaitement qu'Icare n'avait pas mis la clef sous la porte. Il avait compris qu'il avait décidé d'explorer au-delà des frontières, de dépasser les bornes (d'où la fureur d'Hermès).

Et d'implorer la protection du soleil, sa chaleur et sa lumière à une époque où le soleil passait pour une divinité. Cette dernière, amusée et flattée, décida d'adopter Icare, ce qui m'autorise à parler de fils du soleil même si c'est un peu capillotracté.

La suite coulait de source : ce fut la somptueuse idée d'une noce en toute simplicité et toujours sous les yeux du peintre flamand. Certains invités, venus tout exprès des Enfers ou des Atlantides, ont réclamé l'incognito. Je ne pouvais me permettre de me les mettre à dos. Lilith et Icare sont assis à table, prenant du bon temps, dissimulés assez maladroitement par un montage photo dont personne n'est dupe mais qui fait le job. Allez donc les reconnaître. Pourquoi cette mascarade ? C'est qu'on n'est jamais trop prudent. Rappelez-vous que les Frères Galactiques sont en embuscade, prêts à tous les coups fourrés pour faire capoter la grande réconciliation entre les hommes et les Dieux.

Le lendemain la puissance majestueuse et fragile des éléphants de Mumbai les emporta au loin. On fera plus tard la mythanalyse du voyage de noces, laissons nos amoureux profiter.

J'avais donc compris, au dernier moment, qu'Icare non seulement devait être sauvé, mais réhabilité, lavé de tout soupçon voire servir de modèle aux générations futures. Lilith et ses clones ne s'en tiraient pas trop mal. Une pour toutes, toutes pour une. J'avais rempli ma mission en mariant ces anges rebelles.

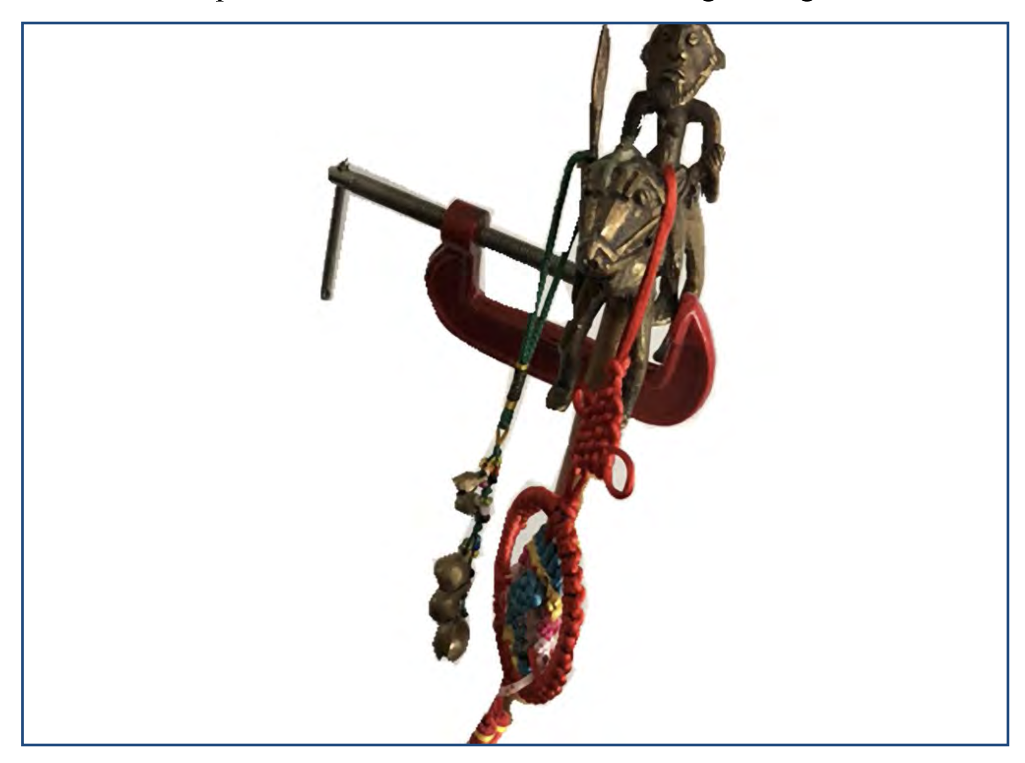
La déesse mère n'avait pas été invitée à la noce. Ce qui risque néanmoins de se payer un jour ou l'autre. Mais pas dans cette légende-ci.

Je vous tiendrai au courant.

18. Où je médite quelques temps avant de repartir

Plus tard Lilith décida de changer de bonhomme et de galaxie, ce qui était son droit le plus strict. Icare s'installa en Touraine dans une gentilhommière discrète et élégante, loin du bruit et de la fureur, accueilli par l'hampatong dayak que j'avais ramené de Bornéo vers la fin du siècle dernier et qui remplissait encore à merveille son rôle apotropaïque dont vous savez désormais qu'il est de repousser les mauvais esprits.

Je pouvais désormais repartir à la recherche d'une nouvelle légende égoïste.



M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.20, n.3, 2022, ISSN 1721-9809

Quando una comunità di persone (si) racconta: trame generative e trasformative nell'arte di (r)accogliere storie

Savino Calabrese

magma@analisiqualitativa.com

Analista filosofo, percorsi di ricerca e approfondimento esistenziale orientati mitobiograficamente.



Sirène enchante les marins, miniature, Bestiaire médiéval (1230-1240), Harley 4751, f.47v, British Library.

Abstract Ereditare una storia, leggerla e raccontarla attiva una sorta di dialogo a distanza, un dialogo tra storie iniziate in tempi diversi, ma ancora capaci di generare legami e segnare sentieri. Si costruisce una comunità.

1. La vita è una 'parola'. Scriviamola

Con le nostre parole e la scrittura diventiamo con-creatori della realtà. Che siano veri o falsi, reali o immaginari, i nostri racconti hanno il potere di fare la vita, di trasfigurarla, di rinnovarla, di renderla luminosa come anche oscura e incomprensibile.

Il testo biblico annota: "*In principio"* (Gen 1,1). Ma in principio di cosa? Un commento chassidico fa notare che la Torah racconta cose altre dalle origini dell'Universo, che risale a 13 miliardi di anni fa. 'In principio' è il principio di cose nuove. Nel IV millennio prima della nostra era, in Mesopotamia, secondo il racconto di *Genesi*, avvenne l'invenzione della scrittura. È il passaggio dalla preistoria alla storia. Di racconti orali che narravano la creazione de mondo ve ne erano già diversi, ma fu la prima volta che gli uomini scrivendo, considerarono la scrittura come un 'modo di creare'. L'adagio potrebbe suonare così: "Scrivo, dunque creo". La scrittura divenne lo strumento mediante il quale il mondo veniva creato 'in racconti'. Dunque, scrivere è creare, leggere è creare. Ciò vale anche per la creazione dell'uomo. L'argilla non fu la materia da cui fu fatto l'uomo, bensì il supporto sul quale fu scritto il racconto dell'uomo. L'uomo divenne allora un "personaggio", un essere letterario, a cui le parole, di lì in avanti, avrebbero donato vita e storia. La nascita del primo uomo fu così la nascita del primo personaggio di una narrazione.

La vita è una parola. Scrivere è l'occasione di dare carne - per appropriarsene - a quanto di più caro e prezioso si ha: il respiro vitale.

1.1 L'ambivalenza della vita e della parola

Ma *«in un certo senso il narrare non è innocente, di sicuro non innocente quanto la geometria [...] infatti i racconti non sono sicuramente innocenti: hanno sempre un messaggio, il più delle volte nascosto che nemmeno il narratore sa quale interesse stia perseguendo»* (J. Bruner).

Senso e significato dei fatti, senso e significato delle parole e delle narrazioni fondano l'ambivalenza del vivere e del raccontare. Che si tratti dello sguardo del narratore, o dello sguardo dell'osservatore, o di chi ha semplicemente vissuto, l'intreccio della trama e dell'ordito della struttura e dei significati, degli attori implicati e degli ascoltatori/lettori, orienta ora di qua ora di là la vita e il racconto di essa e viceversa.

Questa reciproca implicanza fa sì che si struttura tra il vissuto e il relativo racconto una complicità tale che non solo vita e racconto sono inestricabilmente uniti, ma sembrano burlarsi della pretesa oggettività, giocando quasi a nascondino: lì dove una parola vuole rivelare, di fatto disvela e ricopre, dischiude e nasconde, orienta e dis-orienta, sino a rischiare l'anarchia se non si dovessero costruire racconti comuni sulle cui note fondamentali si costruisce un accordo.

Abbiamo bisogno di raccontare e di raccontarci, da soli o in compagnia, oralmente o scrivendo, perché la vita sia fatta e sia riconosciuta come vita propria, di ciascuno e di tutti.

1.2 Lo spazio come racconto

«Nell'Atene di oggi, i trasporti pubblici si chiamano metaphorai. Per andare al lavoro o rientrare a casa, si prende una 'metafora'. I racconti potrebbero portare anch'essi questo bel nome: ogni giorno, attraversano e organizzano dei luoghi, li selezionano e li collegano tra loro; ne fanno frasi e itinerari. Sono dunque percorsi di spazi» (M. De Certeau).

È un pullulare di 'metafore': ogni racconto è un racconto di viaggio, ogni vita si snoda in uno spazio e costruisce ambienti, case, intimità, luoghi di incontro, un bar, un luogo di lavoro, una strada, un viottolo o un paesaggio.

Scrivere racconti è organizzare contesti e ambienti. I luoghi esistenziali e quelli urbani si fondono: le case sono le case degli uomini, sono le stanze delle lacrime e della festa, della quotidianità e del dolore, del lavoro e del divertimento, della preghiera e del peccato; le strade sono i luoghi dei pensieri e degli incontri. I racconti, orali o scritti che siano, organizzano luoghi, danno ordine alla vita, creano relazioni e scenari.

I racconti creano anche spazi, direttrici di senso, orientamenti. Il movimento della vita, le azioni e le progettualità esistenziali e sociali creano spazi in cui ogni cosa può accadere. Lo spazio è una sorta di luogo 'praticato', raccontando il quale in qualche modo lo si 'addomestica', diventa casa.

Scrivere racconti, rileggerli, è stabilire rapporti di senso con il mondo imprimendo al mondo stesso una direzione.

Scrivere così è assumersi la responsabilità di costruire 'la città degli uomini'.

1.3 Il racconto di sé come invenzione della vita

Chi ama *«scrivere è disposto ad accettare di rifiutare la propria immagine abituale per inventarne e scoprirne un'altra»* (D. Demetrio). A volte persino a costo di notti insonni e di sofferenza, ma raccontarsi scrivendo è come scendere nella bottega del vasaio: si apprende l'arte del vivere e si dà una forma al vivere. Lì la parola scritta strappa alla prigionia dell'evidenza l'avvenimento e lo

restituisce alla luce della verità della propria coscienza. Su quello scrittoio il foglio è il crinale su cui si temporeggia per trovare la parola giusta che 'dica' quel che è stato, e lo dica in modo tale da avvicinarlo il più possibile alla verità del cuore (M. Zambrano).

Il foglio bianco, segno del 'mondo', diventa allora, metafora di ogni sapere in quanto evento di scrittura ed elaborazione nascosta del vivere stesso (C. Sini). L'accaduto così si fa esperienza mediante la narrazione, una sorta di forgiatura del modo comune di sentire e vedere la vita.

1.4 Il racconto di sé come costruzione del 'senso comune'

«*Il senso comune è [...] un* insieme di significati *depositati entro la tradizione* linguistica *di una comunità. In altre parole, i contenuti del senso comune sono visti [...] non tanto e non come un insieme di 'istruzioni per vivere', quanto come 'istruzioni per comprendere': sono l'insieme dei* presupposti *sui quali si fonda per ciascuno la comprensione della realtà. [...] ha a che fare con la memoria (o meglio con la tradizione) della comunità, ma i suoi contenuti sono forma di interpretazione del mondo*» (P. Jedlowski).

Raccontarsi, scrivendo nel segreto della propria stanza, o parlandosi in un gruppo di amici, è contribuire a creare il *depositum* quale fondazione concreta della 'mentalità' di una comunità. Ci si riferisce a come in modo pre-giudiziale si comprendono le cose e a come ci si dispone a trattarle. Potersi 'dire', dunque, mentre esprime la mentalità di un luogo, per altro verso dà modo di poter sottoporre a giudizio critico quei criteri interpretativi, in un quadro di una pensosità responsabile, verso una libera decisione e una possibile trasformazione.

La vita è una parola, e la parola può trasformare la vita, sia quella personale che comunitaria. "*Narro, ergo sum*"**.**

«Date parole al dolore:/ il dolore che non parla / bisbiglia al cuore sovraccarico / e gli ordina di spezzarsi» (*Macbeth,* W. Shakespeare).

I versi di Shakespeare rimandano alla vita nascosta in ciascuno, a ciò che rischia di non avere una parola e di uccidere lentamente la vita. Trovare una parola per il non detto o il non dicibile, è chiamarlo dall'ombra e dargli legittimità. È trasformare in vita un fantasma. *«Attraverso il racconto di storie possiamo comunicare verbalmente ad altri, e anche a noi stessi contenuti nascosti o temi emozionali della nostra memoria implicita che rimarrebbero altrimenti inaccessibili alla coscienza»* (D.J. Siegel). Vi è una correlazione positiva tra narrazione autobiografica e processi di autoregolazione.

2. Volto a volto. Svelamenti e nascondimenti in un incontro

Nel mondo della virtualità l'uomo è un **nikname** o un **avatar** e l'aggregazione è la '**rete**', la connessione che argina la comunità, per quanto poi la denominino la *community*.

L'*Homo Consumens* (Z. Baumann) è il componente di uno "sciame", cioè una persona che si aggrega a un gruppo solo momentaneamente, per la durata della seduzione dell'obiettivo mutevole: la durata di un acquisto, ed è identificato con un 'codice a barre'.

Per le pubbliche amministrazioni l'uomo è un codice alfanumerico: il codice fiscale definisce i confini della persona con la sua data di nascita, le lettere essenziali del suo nome e cognome e un identificativo del territorio di provenienza.

In ambito commerciale e fiscale la persona è una serie di undici numeri, se ha la partita Iva, con cui si può gestire il dare/avere del suo lavoro e con cui si gestisce il controllo sociale sul suo reddito.

Per la sanità, in modo non troppo avveniristico, la persona diventerà un *chip* che conterrà tutte le informazioni sulla sua salute e la sua malattia, compresi gli esiti delle analisi fatte e degli interventi sanitari realizzati.

Nel mare Mediterraneo poi, nulla vi è che possa testimoniare della singolare unicità di ciascuno dei migranti, poiché egli è solo uno delle diverse migliaia di naufraghi sepolti in quella fossa comune che è diventata 'l'acqua tra le terre'.

Frammenti di considerazione che dicono la 'fuga dal volto'. Il volto imbarazza, inchioda nella necessità di una forma di coinvolgimento, il volto richiede una risposta, non lascia nella indifferenza. Il volto smaschera la maschera che protegge e solleva dalla responsabilità di una parola.

Il volto rivela la persona, nel suo essere carne, nel suo farsi parola; perché la parola è nella carne, la carne già parola.

«Nel semplice incontro di un uomo con l'altro si gioca l'essenziale, l'assoluto: nella manifestazione, nell' "epifania" del volto dell'altro scopro che il mondo è mio nella misura in cui lo posso condividere con l'altro. E l'assoluto si gioca nella prossimità, alla portata del mio sguardo, alla portata di un gesto di complicità o di aggressività, di accoglienza o di rifiuto». (E. Lévinas)

Il volto è la possibilità unica, di imparare davvero qualcosa, di ricevere un'educazione, un insegnamento, di conoscere bontà, apprendere giustizia: la carità.

2.1 Raccogliere biografie, scoprire volti

Ha senso l'affermazione di un volontario biografo: *«Libero, Luciana, Guerrina, Halina, Gina, Teresa: sei nomi, altrettanti volti che si sono svelati per quel poco o tanto che può aver consentito una conoscenza pregressa, o il grado di empatia creatasi durante la relazione»* (G. Bevivino).

Scrivere i dialoghi, ricomporli in un testo unico, restituirlo e celebrarlo, è onorare l'unicità di ogni vita, l'assoluto che in essa si ri-vela, si mostra e si nasconde, interpella e ascolta. *Il volto è senso da solo: 'tu sei tu, insostituibilmente 'tu'.*

Scrivere un testo biografico, dunque, è farsi naviganti in una vita, all'interno di un testo, contribuire a generare 'responsabilmente' un profilo di un volto, aiutare a dipingere un (auto) ritratto a due mani: la mano (bocca) di chi si narra e la mano (penna) di chi scrive.

Entrare in punta di piedi nella storia dell'altro con il solo intento di favorirne il racconto, senza cedere alla tentazione *voyeristica* di chi ne vuol sapere di più. Essere naviganti rispettosi di un 'mare narrativo' che non può essere inquinato o, peggio, violentato.

Navigare nel testo con lo sguardo stupito di chi scorge ma non vede, intuisce ma non sa, ascolta ma non cattura.

Il volto ci permette di esercitare la sensorialità di un volto, la sua espressività emotiva, il movimento di una lacrima o il complesso articolarsi dei muscoli facciali per esprimere un sorriso, lo stupore nel movimento degli occhi, il dubbio in un labbro distorto. L'altro non è immaginato, è lì in tutta la sua fisicità e presenza ineludibile.

2.2 Raccogliere biografie, incontrare volti

L'intervista è incontro di due solitudini: il narratore e l'uditore con l'intento di una relazione, una dialettica di sguardi, di voci, di immaginazione reciproca, molto carnale che presto 'obbliga' all'uscita da sé, in un esercizio spirituale di trascendenza da sé verso l'altro. Un 'esodo sul posto' che in men

che non si dica diventa prossimità e poi familiarità per giungere anche a qualche forma inattesa di intimità e fiducia.

In questo incontro l'uditore è interrogato dalla narrazione, le domande che rivolge lo interpellano e gli generano rimandi. Mentre chiede perché l'altro si racconti, inevitabilmente egli stesso risponde a quella domanda sentendosi rinviato alla sua memoria e alla ricerca di fatti ed eventi che lo riguardano.

Nella intervista di solito rispondono in due, ma solo uno narra all'altro. Ma due sono le storie che si intrecciano e idealmente si fondono. Sono due profili, due volti che dialogano malgrado i ruoli impongano equidistanza e asimmetria.

Il con-loquio diventa rispecchiamento, gioco di riflessi e di rimandi in un flusso narrativo che trasforma gradualmente i due volti, così l'uno all'altro di parola in parola diventa sempre altro da quanto dapprima immaginato.

Un con-loquio che. Ad un tempo, avvicina verso una reciproca com-prensione, e distanzia quale segno di una impossibile fusione. I due resteranno sempre una coppia che dialoga, dove la rispettiva 'alterità', pur trasformata resterà tale fino alla fine. È la nascita del legame.

2.3 Accogliere un racconto, accogliere un volto

In quella intervista, volto a volto, si accoglie l'umanità che la narrazione crea e (s)vela. Nel racconto l'epifania dell'altro è sottoposta alla legge dell'autodifesa che via via si allenta verso la fiducia che consegna anche l'intimità.

È (s)velamento dell'uditore che è accompagnato ad un contenimento del suo *ego* mentre si fa grembo accogliente delle parole altrui; è (s)velamento dell'altro il cui '*ego'* può espandersi per essere conosciuto e ri-conosciuto e così essere 'ospitato'. Entrambi sono ospiti-ospitati, e il volto a volto diventa danza della gentilezza e della cortesia, del dono e dell'attenzione.

Le parole accompagnano questo movimento gentile mentre, discretamente, nascondono qualcosa di non dicibile, di non detto, di non ricordato, di non ricordabile. E il nascondimento è salute dell'anima perché legittima il segreto (*se-cretum*, messo a parte, riservato per, al limite del '*sacrum'*).

Il velo, nella parola detta, viene rimesso sulla realtà perché rimanga spazio dell'ineffabile, dell'irraggiungibile. In fondo anche il racconto non ci esaurisce, dice molto meno di quanto siamo, e la parola si fa 'velo' perché la vita non sia nuda.

Il racconto si fa tenda, conopeo per contenere una sacralità inviolabile e gravida del Mistero. L'ambivalenza delle parole (s)velamento, (ri)velazione ci lasciano sulla soglia, sul confine insuperabile, sul limite della corta comprensione umana.

Il pudore dello (s)velamento fa dell'incontro uno spazio di possibilità umana e di ulteriorità di vita.

Chi si racconta avrà sempre un volto, un nome, una mano tesa, sarà sempre un uomo.

In fondo sono le nostre singole storie che ci rendono umani. Altrimenti siamo solo numeri, per questo raccogliamo le storie; contro ogni indifferenza amiamo pronunciare dei nomi.

«*L'incontro con Altri rappresenta immediatamente la mia responsabilità per lui*[1]*: la responsabilità per il prossimo, che senza dubbio è l'austero nome di ciò che si chiama l'amore del prossimo,*

[1] Il rapporto con l'Altro è segnato dalla responsabilità morale nei suoi confronti, a sua volta ancorata al principio dell'amore per il prossimo.

amore senza Eros, carità, amore in cui il momento etico domina il momento passionale, amore senza concupiscenza. Non mi piace molto la parola amore, che viene usata e abusata. Parliamo piuttosto di una presa su di sé del destino altrui. […] Ma è sempre a partire dal Volto, a partire dalla responsabilità per Altri, che appare la giustizia, la quale comporta giudizio e confronto, confronto con ciò che per principio è incomparabile, poiché ogni essere è unico: ogni altro è unico» (E. Lévinas).

3. Scrivo (di) te. Il volontariato biografico tra narrazione e scrittura dell'altro

L'impegno principale richiesto a chi raccoglie una storia, oltre che sviluppare competenze di ascolto e conoscenze di alcune essenziali tecniche di scrittura (auto)biografica, risiede nella intervista, trascrizione e ricomposizione della storia di vita in una biografia.

Le competenze tecniche e le abilità relazionali richieste e agite sviluppano una densità di significato in gesti semplici e 'feriali', che danno dignità ad una azione intenzionale che sempre si qualifica come 'servizio alla vita'.

3.1 Cosa accade nell'intervista biografica

L'autobiografia, in quanto processo di evocazione e messa in scena della vita (bíos) nel movimento della scrittura (gráphein) che prende forma a partire da noi stessi (autos), è desiderio/possibilità di creazione di sé, processo di creazione di ordine mito-biografico. Proponendo questa definizione per collegare il movimento della scrittura di sé con il processo di creazione di sé, vorrei ricordare il celebre motto inciso sul tempio dell'Oracolo di Delfi: «*In te si trova occulto il tesoro degli Dei. Oh Uomo, conosci te stesso e conoscerai l'Universo e gli Dei*». E un antico adagio di Evagrio, monaco del IV secolo, recita: «*Chi conosce se stesso conosce il suo Signore*».

Dunque valorizzando, mediante le interviste autobiografiche e la scrittura della biografia, il movimento vitale della storia delle persone, si agisce di fatto l'arte della maieutica che dispiega l'individuo nella coscienza del mondo, del suo auto-trascendimento e delle sue 'divinità', o, se si preferisce, del suo mito.

Il racconto di sé e la 'tessitura' della propria biografia, in quanto creazione esistenziale nell'alveo di un mito, rivela in questo senso la vita come spazio profano che diventa 'sacro'; il soggetto diviene demiurgo di un'opera, quella (auto)biografica, che si qualifica quale viaggio di trasformazione/trasfigurazione di se stesso e dunque di auto-trascendenza nell'oltre-sé.

Le esperienze religiose e sociali della conversione, ci permettono di considerare il desiderio di autobiografia come desiderio di conversione nella scrittura di sé. Nella pratica religiosa i racconti di conversione sono concepiti come una *metanoia* che sostiene un processo di cambiamento, il superamento di uno stato d'animo che produce una percezione di perdita di sé, un cambiamento di pensiero e un pentimento che si traduce in una rinascita.

La trasformazione di sé (la conversione sul piano religioso) procede dalle cose visibili verso le cose invisibili, alla ricerca di connessioni nell'esistenza, un ritorno verso se stessi che procede nella perdita di sé. Si muore per rinascere a se stessi e al mondo in un nuovo ordine di senso.

3.2 Tra il narratore e l'uditore/lettore

Ma che cos'è il racconto di sé? Nel suo *Il patto autobiografico* Philippe Lejeune definiva l'autobiografia come un racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando

mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità. L'elemento decisivo è nascosto nelle pieghe della frase: sta nel *patto* che il narratore e l'uditore o lettore stipulano implicitamente, che stabilisce che la vita narrata è quella della "persona reale" che narra (la menzogna è possibile, naturalmente, ma è tale solo sulla base di un patto del genere).

Ma in una lettura trasversale della pratica autobiografica, è sicuramente interessante l'idea che la vede come parte di quelle che Foucault chiama "tecnologie del sé", ossia quell'insieme di tecniche, norme, cognizioni, pratiche, ecc. *«che permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri, al comportamento, al modi di essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato caratterizzato da felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità»*.

Per altro verso, come ha ben messo in evidenza la pedagogia narrativa, la narrazione di sé è la garanzia che siano rispettate alcune regole e che sia mantenuta la finalità di *empowerment* sottesa ad ogni processo di apprendimento:

l'ascolto: il senso profondo della narrazione risiede infatti nell'essere ascoltati e nell'ascoltare. Ciò non significa solo parlare mentre gli altri sono in silenzio: l'ascolto prevede che tutti siano co-costruttori dei significati attraverso un atteggiamento partecipativo;

la **contaminazione**: ovvero la trasversalità narrativa. Riconosciamo una contaminazione sul versante dei materiali utilizzati per la narrazione (fotografie, oggetti, canzoni, musiche …) e una contaminazione narrativa sul piano relazionale tra uditore e narratore;

la **sospensione del giudizio**: in campo narrativo, nessuno possiede verità definitive. In particolare, sia il narratore che l'uditore non hanno accesso ai 'veri' significati; l'uditore è solo in grado di stimolare le narrazioni e il loro ascolto, il narratore è solo in grado di dialogo interiore (memoria, suggestioni, intrecci, trame…) teso a costruire un racconto plausibile, parziale, vero in quel momento.

3.3 L'intreccio dei volti

La narrazione di fatto è un *evento relazionale*. La vocazione della scrittura (auto)biografica è la relazione, afferma D. Demetrio, perché, per definizione, non può che postulare un destinatario, un uditore/lettore. Ciò vale per anche le autobiografie e persino per le attività solitarie come la scrittura di un diario. Come scriveva Benveniste, anche il monologo deve essere considerato, malgrado l'apparenza, come una varietà del dialogo (…): è un dialogo interiorizzato.

Ma quando si tratta di un racconto svolto in concreto di fronte a un altro, all'interno di una cornice conversazionale, questa natura relazionale è in piena luce. Quando raccontiamo a viva voce, raccontiamo *a qualcuno*. E ciò è tutt'altro che irrilevante.

Se poi il racconto orale è registrato, trascritto e ricomposto in un testo dotato di senso, di una trama, di un intreccio, allora si comprende come il contributo dell'uditore travalichi i confini dell'opera dell'amanuense per alludere invisibilmente ad un altro racconto: il racconto di sé del biografo. La ricomposizione della storia del narratore non è indifferente alla storia dell'uditore biografo che ha raccolto e scritto.

A narrare si è in due. Se l'uno può esporre il proprio racconto, è perché l'altro è disposto ad ascoltarlo. Il primo appare il protagonista dell'azione comunicativa, ma il secondo è tutt'altro che passivo. Contribuisce alla definizione della situazione. Con le sue aspettative determina ciò che viene detto. Di rado è completamente muto: espressioni del viso, posture, interiezioni, domande: si tratta di vere e proprie collaborazioni al racconto. La sua attenzione o la sua disattenzione, la sua partecipazione emotiva o il suo disinteresse agiscono sul narratore e sul contenuto della narrazione.

Ogni storia ascoltata/trascritta e ricomposta dunque sono un dipinto in cui la 'figura' è la storia dell'anziano e lo 'sfondo' e il profilo biograficamente segnato del volontario.

È un intreccio di volti che si incontrano nella loro precarietà nell'intima reciproca convinzione che le reciproche storie '*è affar mio*', '*mi concerne'*. In questo richiamo alla responsabilità dell'io, ad opera del volto che narrandosi reclama responsabilità e l'altro è, e diventa, il 'prossimo'.

La prossimità del prossimo – la pace della prossimità – è la responsabilità dell'io per un altro, l'impossibilità di lasciarlo solo di fronte alla morte (E. Levinàs).

Scrivo (di) te, dunque, perché tu viva; perché tu non sia solo.

4. L' eredità di un racconto: Dal soggetto alla comunità

4.1 Al confine tra narrazione e relazione

In una cultura fortemente segnata dalla complessità e dalla contingenza, ampi sono gli spazi del disagio e della vulnerabilità che accentuano il senso della precarizzazione della vita e delle relazioni sociali. Nelle scienze sociali e psicologiche è considerata ormai un'evidenza la correlazione tra la sofferenza psichica individuale e le trasformazioni del legame sociale, in via di dissoluzione – quest'ultimo - a causa della mutazione del capitalismo globalizzato, della fine dello stato sociale, del declino della coesione che questo assicurava.

«A fronte di questa realtà, senza correre il rischio onnipotente di indicare soluzioni, è possibile cogliere interstizi nella vita quotidiana che consentano l'incontro, il dialogo, il racconto, lo scambio, in ultima analisi il dono reciproco di una storia quasi fosse un filo che ricompone e ricuce, tesse e disegna nuovi spazi relazionali e produce inediti e significativi legami tra le persone» (G. Gasparrini). Ci si ritrova collocati al cuore di un processo virtuoso di socio-genesi.

L'esperienza insegna che tutti i narratori all'inizio sono colti di sorpresa di fronte all'interesse gratuito per la loro vita. Persino recalcitranti. Ma poi il gusto e il piacere di raccontarsi prevale. Ma l'energia che si sprigiona nella relazione narrativa ha ancora forza di espandersi e amplificarsi sino a proporsi come 'eredità' per la famiglia, per la comunità.

4.2 Non si ricorda da soli

L'esperienza dell'uditore/biografo (si qualifica come vero e proprio volontariato biografico) richiama l'attenzione su una forma semplice ed efficace di costruzione di relazioni significative e di 'trasmissione' del patrimonio culturale, civile, sociale, spirituale: raccontare e raccontarsi.

Il valore di tale scambio aumenta se si considera quanto evidenziano le analisi sociali sui temi della vulnerabilità. Si segnala infatti una caratteristica di coloro che si trovano al limite del disagio: la paura di dirsi, la vergogna di mettere a nudo la propria condizione di fragilità.

Ricostruire spazi del raccontarsi restituisce dignità all'interesse della persona non più ridotta al suo bisogno o alla sua fragilità, ritesse le maglie della fiducia nella comunità locale, rende visibile e prendibile ciò che accomuna e fa di un insieme di persone una comunità.

In questa prospettiva riattivare i ricordi e raccontarli significa concorrere alla costruzione di una narrazione collettiva della vita, poiché chi si racconta tende a creare una coerenza tra la propria storia e la storia della comunità, con le sue tradizioni, usi, costumi, valori.

La memoria individuale, infatti, non è alimentata soltanto dai ricordi personali, ma da 'cornici sociali' (linguaggio, eventi apicali, segnali, scrittura, monumenti, riti…) che la sorreggono rendendo così comunicabili le esperienze condivise (M. Halbwachs).

È un legame inscindibile quello esistente tra la memoria individuale e la memoria collettiva, e dunque tra il racconto personale e il racconto collettivo, d'altra parte ogni autobiografia è preceduta e si inserisce in una biografia collettiva che la precede e la fa (R. Madera).

Ma, ricorda P. Ricœur, all'interno della relazione memoria personale / memoria collettiva vi è una terza dimensione, quella definita dai legami affettivi significativi (genitori/figli, coniugalità, amicizia…): *«Fra i due poli della memoria individuale e della memoria collettiva, non esiste forse un piano intermedio di riferimento, in cui concretamente si operano gli scambi fra la memoria viva delle persone individuali e la memoria pubblica delle comunità alle quali apparteniamo?»* (P. Ricœur).

È questo scambio intersoggettivo che rende possibile il dono, la consegna, l'eredità appunto. Una trasmissione non più unilaterale o discendente dal più grande al più piccolo, ma uno scambio, un intreccio di memorie personali e individuali che costituiscono il patrimonio esistenziale, morale, civile, spirituale delle persone, delle famiglie, delle comunità.

4.3 Scrivere una biografia è darsi ospitalità reciproca

La conversazione biografica se non è corale è un dialogare in un alternarsi di ricordi e di associazioni, di assonanze e di richiami. È uno *spazio transizionale* (D.W. Winnicott) in cui le persone possono esprimere sentimenti e trasformarli, creare nuove consapevolezze, soprattutto quando le condizioni esistenziali sono fortemente connotate dalla perdita e dalla solitudine.

Lo spazio transizionale del racconto/dono di una storia spinge tutti gli attori lasciarsi toccare dall'altro in un 'gioco' di reciprocità narrativa e di scambio riconoscente.

Ancora di più, il raccontarsi è darsi reciproca ospitalità: è abitare la lingua, il vocabolario, le immagini, le emozioni e i sentimenti dell'altro e, ad un tempo, ospitare l'altro nella propria lingua, nel proprio vocabolario, nelle proprie immagini…

La disponibilità all'ascolto genera apertura, dissolve l'isolamento, rende possibile l'ospitalità. La vulnerabilità sociale è spesso nutrita dalla logica del sospetto, della paura, della diffidenza. In ultima analisi la vulnerabilità ha il volto della solitudine, dell'isolamento e a tratti anche della ostilità.

Ma appena il racconto comincia a fluire, e gli uditori/biografi ne hanno fatto esperienza, la simpatia, l'attesa, la vicinanza cominciano a tessere la relazione e lo scambio, nella stessa forma raccontata nel dialogo tra il piccolo principe e la volpe.

4.4 Il vino della memoria

«Il passato che non è più reclama il dire del racconto dal fondo stesso della propria assenza» (P. Ricœur). Gli uomini nel loro vivere hanno coltivato speranze, fatto progetti, realizzato imprese, sognato e desiderato. Qualcosa hanno realizzato, in qualcosa hanno fallito, altro hanno avviato, altro ancora è rimasto incompiuto.

«Non è compito dello storico di professione, ma lo è di coloro che possiamo chiamare educatori pubblici – di cui dovrebbero far parte anche i politici – quello di risvegliare e rianimare queste promesse non mantenute» (P. Ricœur).

Nel passaggio di testimone non si tratta di fare le cose che altri hanno fatto. L'eredità, che si assume nella fedeltà all'umano e al proprio tempo, richiede di essere reinterpretata e fatta crescere.

Questa consegna di storia e di storie alimenta la consapevolezza del tempo presente e fonda la possibilità del futuro; crea identità e appartenenza ad una comunità e alla sua storia; apre interrogativi e sollecita responsabilità rispetto al futuro desiderato.

Vincendo l'inibizione di chiedere in prestito ai credenti narrazioni che appartengono loro, non possiamo non registrare come la nostra cultura sia fortemente radicata in gesti di trasmissione della memoria di fatti ed eventi.

Nella tradizione ebraica non può celebrarsi la Pasqua se non dopo aver raccontato. Il testo dell'*Haggadah pasquale* così riporta il cardine dell'identità del popolo ebraico nella semplice e pur forte domanda del più piccolo della famiglia che scatena il racconto di un 'noi' che dal passato si estende al presente e al futuro.

Ugualmente nella celebrazione eucaristica cristiana risuona di continuo il '*fate questo in memoria di me'*, dove la narrazione non è più soltanto un racconto dell'accaduto, ma è un 'fare'.

«Bisogna pensare alla memoria come a una forza attiva, o anche - se è lecito un paragone colloquiale - a qualcosa più simile al vino, cui gli enzimi conferiscono la proprietà di un organismo vivente, che non all'acqua, sostanza minerale inerte» (R. Bodei).

Se raccontare è testimoniare, ascoltare racconti è, in ultima analisi, rendersi 'testimoni': *«Tramite il racconto l'uditore, divenuto testimone al secondo grado, si trova a propria volta posto sotto l'effetto del fatto di cui la testimonianza trasmette l'energia oppure la violenza, a volte perfino l'esultanza»* (P. Ricœur).

4.5 Trascrivere un racconto, trasmettere storie

L'uditore/biografo impegnato nella trascrizione di un racconto biografico si trasforma in traduttore, impegnato in un labirinto di vicende, emozioni, sentimenti che infine portano verso un approdo non previsto e non prevedibile.

Egli si rapporta a storie, non a concetti. Racconti che rinviano all'enigma del vivere, che lasciano trasparire in lontananza un appello radicale all'amore per la vita.

In quei racconti si avverte una presenza che si fa co-autore della scrittura. La biografia scritta, infatti, è l'esito dell'incontro. Non è, e non sarà mai, 'la' verità, ma è 'la sua' verità (del narratore), 'la loro' verità (dell'uditore/biografo e del narratore insieme).

Quando l'uditore/biografo (tra)scrive si fa *lettore scrivente*, uno che condivide l'esperienza che ha ascoltato e che ora narra scrivendo, creando sulla carta (metafora di spazi più interiori) un luogo di convivenza. Una convivenza più che reale, giacché le parole scritte sono la carne dello spirito.

Chi scrive una biografia di un altro diventa perciò un *traduttore*, uno cui è richiesto di articolare il racconto orale in una scrittura che lasci emergere un senso, talvolta in modo esplicito, altre volte in modo allusivo.

Chi scrive una biografia di un altro, genera una sorta di *seconda profondità,* poiché la scrittura ha aiutato l'uditore/biografo a ricavare in sé uno spazio di risonanza per trovare parole. Si scrive di un altro, ma tale scrittura è anche ricerca di sé attraverso un ascolto attento della parola di un altro.

Ereditare una storia, leggerla e raccontarla attiva, perciò, una sorta di dialogo a distanza, un dialogo tra storie iniziate in tempi diversi, ma ancora capaci di generare legami e segnare sentieri. Si costruisce una comunità. Una *comunità di traduttori*.

Bibliografia

BODEI R., L'arcipelago degli abissi, introduzione a P. Ricœur, Ricordare, dimenticare, perdonare, o.c.

BRUNER J., La fabbrica delle storie, Laterza, Bari 2002.

DE CERTEAU M., L'invenzione del quotidiano, Ed. Lavoro, Roma 2005.

DEMETRIO D., Perché amiamo scrivere, R. Cortina, Milano 2011.

DONATI P., Sociologia e pianificazione sociale, in La pianificazione sociale: teoria, metodi e campi d'applicazione (a cura di Bruno Bertelli), Milano, Franco Angeli, 1995.

EHREMBERG A., La società del disagio, Einaudi, Torino 2010.

FOUCAULT M., Tecnologie del sé, Boringhieri, Torino 1992.

GASPARINI G. (a cura di), Interstizi e teoria della vita quotidiana, Guerini, Milano 2004.

HALBWACHS M., I quadri sociali della memoria, Ipermedium, Napoli-Los Angeles 1994.

JEDLOWSKI P., Il sapere dell'esperienza, Carocci, Milano 2010.

OUAKNIN M-A., La Torah spiegata ai giovani, Archinto, Milano 2011.

RICŒUR P., La memoria, la storia, l'oblio, R. Cortina, Milano 2003.

RICŒUR P., Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato, Il Mulino, Bologna 1998.

SIEGEL D.J., La mente relazionale. Neurobiologia dell'esperienza interpersonale, R. Cortina, Milano 2001.

SINI C., Il foglio mondo, Jaca Book, Milano 2013.

ZAMBRANO M., La confessione come genere letterario, Abscondita, Milano 2021.

WEIL S., Quaderni, Adelphi, Milano 1991.

WINNICOTT D.W., Gioco e realtà, Armando, Roma 1990.

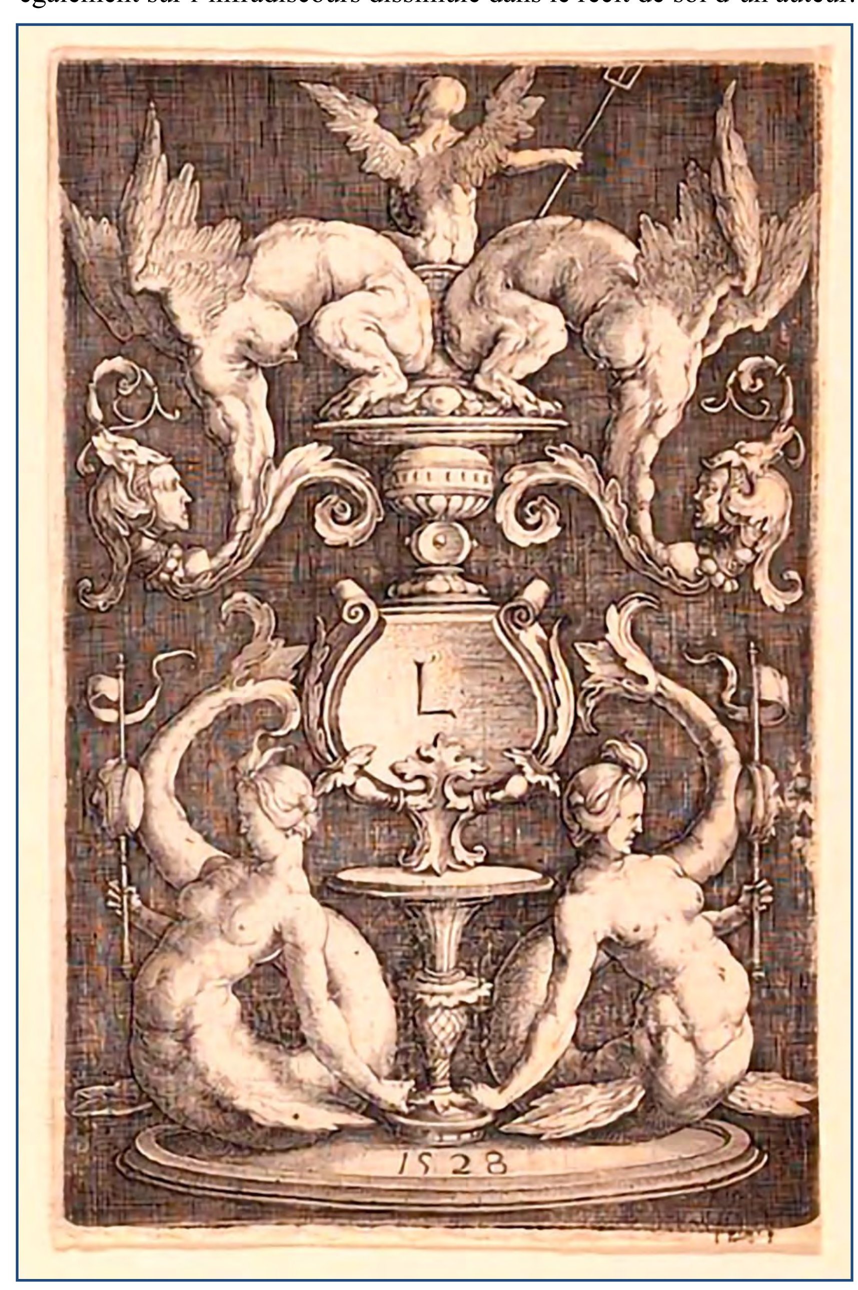
M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.20, n.3, 2022, ISSN 1721-9809

L’écriture de thèse : laboratoire expérientiel et transformatif d’une écriture de soi

Carole Martin

magma@analisiqualitativa.com

Doctorante en littérature générale et comparée au sein du laboratoire ILLE (Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes) à l’Université de Haute-Alsace (Mulhouse). Elle travaille sous la direction de la Professeure Régine Battiston et son sujet de thèse porte sur l’influence du travail psychanalytique dans l’écriture de soi des écrivains psychanalysés Hermann Hesse et Serge Doubrovsky. La doctorante a publié plusieurs articles scientifiques sur le « je », ses identités multiples et ses mouvements au sein d’une écriture de soi mais également sur l’infradiscours dissimulé dans le récit de soi d’un auteur.



Particulier gravure panneau d'ornement avec deux sirènes (1528), Lucas van Leyden artiste néerlandais (1494-1533), The Metropolitan Museum of Art.

Abstract Nous souhaiterions montrer dans cet article, l’écriture de thèse comme lieu des manifestations expérientielles de la pensée d’un doctorant mais aussi de son rapport à son écriture qu’il découvre et perfectionne par cette activité. Le rapprochement entre écriture autobiographique et écriture de thèse invite à repenser la thèse comme l’atelier d’expérience de l’écriture et de la réécriture mais aussi d’écriture de l’expérience en lien à son auteur. Amener le lecteur à prendre en compte à la fois l’argumentation scientifique dans l’écriture de thèse mais également la dimension « autobiographique » et subjective de son auteur permettrait davantage de rendre visible le rapport et les interactions entre l’auteur et son écriture comme témoignage de la dynamique transversale et transformative de la pensée de soi dans l’écriture de thèse.

L’écriture de thèse : laboratoire expérientiel et transformatif d’une écriture de soi

Lorsque l’on parle de l’écriture scientifique de thèse, son lien avec l’écriture autobiographique semble très limité. Et pour cause, si la première se définit autour du respect des règles académiques par *« la systématisation notionnelle, la précision sémantique*

avec un tabou des métaphores, la neutralité émotive et affective avec un tabou du "moi" et l'économie formelle avec un tabou de narration » (Schwarze, 2008, p. 6), la seconde plus libre propose *« un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »* (Lejeune, 1996, p. 14).

En 1976, le sociologue américain Joseph Gusfield a étudié l'écriture scientifique et montré son principal objectif : *« L'auteur doit persuader le public que les résultats de la recherche ne sont pas de la littérature, ne sont pas un produit du style de présentation. Le style de non style est lui-même le style de la science »*[1] (Gusfield, 1976, p. 17). Pourtant, trente années plus tard, la linguiste allemande Sabine Schwarz constate *« [...] l'émergence d'une stylistique scientifique, sans que sa conception soit déjà bien concise »* (Schwarze, 2008, p. 2). Après avoir analysé l'évolution de l'écriture scientifique, elle affirme :

> *Il devient possible, sur la base d'une typologie universelle, d'entreprendre une analyse différentielle des genres textuels de l'écriture scientifique au niveau des macro et microstructures, analyse qui regarde surtout l'appareil paratextuel, les formalisations et la ponctuation, la longueur et la segmentation, les citations et la bibliographie comme d'ailleurs les stratégies des références intertextuelles* (*Ibid.*, p. 11).

Contrairement à l'idée du « style de non style », l'analyse du style d'un texte scientifique (dont la thèse) révèlerait donc des éléments sur la personnalité de son auteur mais également de son lien avec son écriture. *« Le style est l'homme même »* affirmait l'académicien des sciences Buffon dans son « Discours prononcé à l'Académie française » en 1753 : *« Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. [...] Pour bien écrire, il faut donc posséder pleinement son sujet, il faut y réfléchir assez pour voir clairement l'ordre de ses pensées, et en former une suite, une chaîne continue, dont chaque point représente une idée. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer [...] »* (Leclerc, 1753, p. 2).

L'écriture scientifique de thèse décrirait donc des enjeux identiques à celle de l'autobiographie : un travail rétrospectif qui découle du travail introspectif de son auteur, et la transformation de celui-ci par l'expérience personnelle de sa mise en écriture (du « je » au « nous » académique dans l'écriture de thèse). Toutes deux traduisent une transformation de soi par l'écriture expérientielle et reflètent le lien singulier entre l'écriture et son auteur. Régine Delamotte, qui a travaillé sur l'écriture de thèse comme pratique d'un genre discursif, indique que l'activité d'écriture est *« [...] au cœur même de la thèse par la matérialisation langagière de tous ces éléments, moyen essentiel d'avoir prise sur eux, par l'identification de soi en tant que chercheur et comme aspect fondamental de la dimension heuristique de la recherche »* (Delamotte, 2017, p. 13).

Ainsi, à bien des égards, ces deux écritures ont en commun, le partage avec le lecteur d'une expérience de la réflexion de l'auteur sur lui-même (sa pensée évolutive) et le monde. Le sociologue français Jean-Philippe Bouilloud observe : *« [...] c'est parce que les expériences de chacun, qui font partie de l'histoire personnelle, participent à l'élaboration de notre pensée que la philosophie possède une "dimension autobiographique" »* (Bouilloud, 2007, p. 80).

Nous souhaiterions, dans cet article, démontrer l'aspect autobiographique de l'écriture de thèse et le rôle de celle-ci en tant qu'exercice transformatif de l'expérience doctorale dans le processus d'écriture. En effet, comme l'écriture autobiographique, l'écriture de thèse s'articule autour des liens entre

[1]*« The writer must persuade the audience that the results of the research are not literature, are not a product of the style of presentation. The style of non style is itself the style of science »*.

expérience, écriture et apprentissage qui donnent à lire une transformation du sujet d'étude et de son auteur, par l'écriture expérientielle de thèse.

L'écriture de thèse : espace collaboratif et transformatif de soi

Thèse scientifique et écriture de soi : lorsque l'on évoque une écriture scientifique, l'écriture de soi, c'est-à-dire *« […] l'autobiographie, le journal personnel, la correspondance et les Mémoires ; pour les autres elles peuvent englober les récits autofictionnels »* (Simonet-Tenant (dir.), 2018, p. 290), semble ne pas pouvoir coïncider avec cet espace scientifique réglementé et normalisé. Ainsi au commencement, il y a la thèse, mot qui *« […] renvoie habituellement à un genre qui n'a rien de littéraire, voire au lieu de tous les académismes : la thèse s'oppose au livre, le thésard à l'écrivain »* (Coustille, 2018, p. 12). Pourtant, le mot « thèse » vient du latin *thesis*, qui définit la démarche personnelle de son auteur par *« […] l'action de poser une thèse, une proposition »*[2]. L'écriture de thèse se présente alors comme un espace de transformation et d'élaboration d'un sujet d'étude en lien à son auteur. L'écriture de celle-ci est comme le médium de l'entrecroisement entre la pensée subjective de son auteur (son affect) et son expérience et réflexion sur son sujet d'études (son intellect). Elle s'apparente comme un partenariat et un espace de coopération entre le désir personnel de l'auteur (écrire sa thèse d'après ses recherches) et les attentes et exigences universitaires (lire une thèse, document académique scientifique soumis à des normes et règles typographiques, bibliographiques et de ton d'une discipline scientifique). La linguiste française Régine Delamotte a analysé l'activité de l'écriture de thèse autour de la notion du collaboratif :

> *[…] quel que soit le domaine scientifique concerné, une recherche doctorale et sa rédaction se font en interaction avec divers interlocuteurs. Des moments d'exposition, d'argumentation, de négociation sont nécessaires à la réalisation d'un mémoire qui sera soumis à évaluation pour l'attribution d'un titre reconnu. Cet aspect collaboratif, qui laisse en dernière instance la prise de décision à son auteur(e), est une caractéristique majeure des thèses* (Delamotte, 2017, p. 1).

L'écriture de thèse accomplit la retranscription finale du travail collaboratif entre le « soi » d'un doctorant et son directeur de thèse, entre la réflexion du « soi » et les autres acteurs de sa discipline scientifique voire un dialogue, un échange entre le « soi » et son sujet d'étude dont le *« […] jeu avec les normes est une source de création »* (Coustille, 2018, p. 13). Cette transformation se retrouve dans l'emploi formel du pronom « nous », acteur majeur et indispensable de l'écriture individuelle de thèse et de la représentation de son espace collaboratif. La collaboration du doctorant et son adaptation aux exigences et attentes d'une écriture de thèse est donc un point important dans la réussite de celle-ci. Ainsi, *« Dans le monde entier, les doctorants font face à l'ultime épreuve de leur carrière d'étudiant : l'écriture de la thèse »* (Becker, 2013, p. 1). Partant de ce fait, le sociologue américain Howard S. Becker a étudié l'enjeu collectif de la thèse pour finalement démontrer que l'écriture de celle-ci, comme acte personnel, individuel et singulier de son auteur, est souvent source de malaise. Et pour cause, écrire sa thèse s'apparente à un acte de transformation de la pensée d'un doctorant. Structurer, organiser, argumenter, citer ; le passage à l'écriture mobilise toutes les connaissances du futur chercheur (personnelles, culturelles, sociales, doctorales…) : *« L'angoisse de la page blanche, la peur de faire une simple lettre, les réticences, affichées ou non, à remettre un travail écrit, sont autant de symptômes d'une difficulté à accepter que des propos soient irrémédiablement inscrits dans l'histoire*

[2] Définition CNRTL de « Thèse », disponible sur : www.cnrtl.fr [Consulté le 24/03/2022].

d'une personne » (Chiss, David, 1991, p. 7-20). L'écriture de thèse amène donc son auteur, comme n'importe quel écrivain, à faire son expérience de l'écriture en lien avec le sujet d'étude qu'il narre.

Dimension personnelle et autobiographique dans l'écriture de thèse

Les séminaires et conférences universitaires ayant pour thématique l'écriture de thèse sont proposés aux doctorants pour répondre de cette problématique entre écriture « autobiographique » de l'expérience évolutive, transformative et expérientielle du sujet de thèse et écriture scientifique académique, rapportant le premier discours dans une dimension collective. Ce dernier point démontre à la fois l'écriture de thèse comme un exercice souvent appréhendé par les doctorants mais également comme un exercice personnel, une expression et expérience de soi à laquelle le futur chercheur doit aboutir. La psychologue Geneviève Belleville[3] est intervenue à l'Université de Strasbourg en 2015 pour échanger avec des doctorants sur l'écriture de thèse, son rapport à son auteur et pour mettre en perspective la motivation, les motifs et les enjeux personnels qu'elle requiert pour l'exercice individuel d'écriture. Pour surmonter le fréquent syndrome de la page blanche du doctorant, Howard S. Becker a quant à lui partagé les pratiques du célèbre professeur américain Samuel Ichiye Hayakawa qui enseignait l'écriture à plus de 600 personnes en même temps :

> *Chaque jour, quand les étudiants arrivaient en cours, ils devaient d'abord s'asseoir pendant vingt minutes et écrire un texte qui ne serait ni relevé, ni noté. Il s'agissait simplement d'écrire pour que le stylo bouge, et peu importe ce qu'il écrirait. Si les étudiants ne trouvaient rien à dire – une plainte fréquente, comme vous pouvez l'imaginer – Hayakawa leur disait d'écrire leur nom et leur adresse. Si rien d'autre ne leur venait à l'esprit, ils devaient recommencer. Les étudiants racontent qu'au bout d'une semaine d'un tel traitement, ils n'avaient plus aucun problème à écrire, quel que soit le sujet* (Becker, 2013, p. 15).

Comme le montre Belleville et Becker, la thèse amène chaque doctorant à prendre conscience de son rapport à l'écriture et à surmonter son malaise en cas de difficulté. Il y a donc un lien d'abord personnel, individuel et singulier entre le doctorant et son écriture de thèse. Dès lors où ce lien intime est défini et noué, par des moyens différents selon le doctorant (fixer des objectifs et phases d'écriture, écrire spontanément…), celui-ci est à même d'écrire sa thèse. Mais cette étape franchie, une autre se présente, caractérisée par Régine Delamotte sous la forme *« […] d'un puissant habitus auquel les doctorant(e)s se croient obligés de se soumettre : l'effacement de la présence discursive du scripteur et de son statut d'auteur, son rôle se réduisant à n'être que le porte-parole neutre d'un domaine de savoirs qui se parle lui-même »* (Delamotte, 2017, p. 8). Et pour cause, au sein de l'espace collaboratif de l'écriture de thèse se dégage uniquement sur une seule page (les « Remerciements »), un « je » discret à la fois démonstratif de son individualité et intimité et en même temps, probité dans l'écriture minutieuse et hiérarchique de ses « Remerciements ». Ce « je » prend forme dans la première page de thèse où les informations (nom, prénom, adresse…) renseignent sur l'identité de l'auteur. Après quoi, il s'efface définitivement derrière l'emploi du pronom plus formel et académique : « nous ». La présence de ce « nous » efface alors volontairement la dimension autobiographique du récit (et son sujet autobiographique) pour ne laisser que la trace d'un sujet épistémologique ou sujet de connaissance. La professeure Maria Passeggi qui s'intéresse au récit de formation des enfants constate que *« Dans le récit autobiographique comme réalité vécue, nous retrouvons "le sujet de l'expérience"*

[3] Geneviève Belleville, *Assieds-toi et écris Ta thèse ! Trucs pratiques pour la rédaction scientifique*, intervention filmée du 7 septembre 2015, Université de Strasbourg, disponible sur : www.youtube.com [Consulté le 14/03/2022].

(empirique) qui éprouve la vie dans la matérialité de son corps. Dans le récit autobiographique en tant que processus de formation, nous rencontrons “le sujet épistémique” (rationnel, objectif), qui métabolise l’expérience pour mieux connaître le monde et soi-même » (Passeggi, 2017, p. 130).

Dans le cas de l’écriture de thèse, celle-ci semble faire cohabiter les deux sujets. Ainsi le *sujet de l’expérience* est visible par la forme de la thèse (avec le ton employé, la formulation et les tournures des phrases, les erreurs d’orthographe et de grammaire, l’évolution du plan), autant d’éléments qui renseignent le lecteur sur l’identité de l’auteur et son rapport à l’écriture. Le *sujet épistémique* quant à lui est visible dans son argumentation, sa documentation, la confrontation des modèles de pensées, les citations et références bibliographiques… L’écriture de thèse devient le miroir du mouvement réflexif de la pensée de son auteur. Elle forme le processus de construction des connaissances de son auteur quant à son sujet d’études. Pour le psychanalyste et anthropologue franco-américain Georges Devereux *« […] toute recherche est auto pertinente et correspond, plus ou moins, à l’introspection »* (Devereux, 2012, p. 212) du sujet de réflexion. Pour Devereux, ce qui est perçu par le « je » du chercheur est issue de sa formation ou de sa déformation éducative, culturelle, sociale à laquelle il ne peut échapper : *« La perception d’une situation est influencée de façon radicale par la personnalité du sujet percevant »* (*Ibid.*, p. 77). Il conclut : *« L’objectif le plus immédiat en science du comportement doit donc être la réintroduction de l’affect dans la recherche »* (*Ibid.*, p. 223). Pourtant dans le travail collaboratif du doctorant et sa retranscription dans son écriture, toute trace d’élément subjectif doit être effacé alors que pour Devereux, il faut *« […] accepter et exploiter la subjectivité de l’observateur »* pour mieux appréhender le sujet d’étude, sa complexité et ses résultats. À la réflexion scientifique se mêle donc, le positionnement et la pensée personnelle, identitaire et culturelle du doctorant. La professeure en sciences du langage, Régine Delamotte, s’est interrogée en 2017 sur les pratiques de l’écriture dite « objective » de la thèse et constate :

> *Les sciences en général - celles dites exactes, mais aussi celles dites humaines - ont jusqu’à une période très récente considéré la science et son écriture comme des activités particulières, distinctes des autres activités humaines, préservées des influences sociales et, encore plus, de toutes traces de subjectivité. On comprend que, dans un tel contexte, la dimension personnelle de cette écriture reste peu questionnée* (Delamotte, 2017, p. 6).

Si le sujet pensant (le doctorant) est « influencé », impacté par ses origines culturelles, sociales, politiques… l’écriture de thèse en forme une partie du réceptacle. Prendre en compte la dimension personnelle, autobiographique dans l’écriture de thèse permettrait davantage de lire la transformation référentielle de la pensée, de la réflexion et donc de l’évolution du sujet d’étude de son auteur. Au sujet du positionnement et de l’identité du chercheur, le professeur en sciences du langage Francis Grossmann précise :

> *L’idée répandue que le style scientifique est “neutre” confond donc deux éléments bien différents : le fait évident que les genres scientifiques ne se prêtent pas aux épanchements de la subjectivité individuelle ne signifie pas pour autant, bien au contraire, effacement de l’énonciateur, ni dissolution du sujet épistémique. C’est la variation de ces rôles que le néophyte a à maîtriser, et c’est aussi parfois le fait qu’il confond sujet empirique et sujet épistémique qui crée la rupture du contrat de lecture* (Grossmann, 2011, p. 100).

L’écriture de thèse est donc le lieu d’un exercice complexe pour le doctorant : celui à la fois d’une mise en perspective de sa pensée réflexive mais aussi d’une adaptation et transformation nouvelle de celle-ci en lien avec les exigences d’une écriture scientifique. Aussi pour Jean-Philippe Bouilloud, le chercheur est un « autobiographe malgré lui » :

> *L'auteur n'est pas le retranscripteur neutre idéalisé qui ne ferait que mesurer et constater. Son statut d'auteur lui octroie une responsabilité dont il ne peut s'affranchir, pas plus qu'il ne peut espérer masquer son statut subjectif de chercheur derrière la scientificité du travail. […] En définitive, il est illusoire de s'imaginer que le chercheur, dans sa pratique scientifique, elle-même incluse dans sa vie sociale, soit capable de suspendre sa subjectivité au point de pouvoir totalement se dispenser d'un regard réflexif sur les liens entre son histoire et son activité* (Bouilloud, 2007, p. 78-89).

À l'image de l'écriture de soi qui permet au sujet à la fois d'écrire sa pensée mais également de l'observer, de la confronter, de l'inscrire et d'en donner une lecture évolutive, l'écriture de thèse, quel que soit sa discipline, s'inscrit dans une dynamique transversale.

De « l'autobiographie scientifique » ou l'écriture de thèse transversale

Écrire sa thèse pour un doctorant c'est également participer à l'histoire de la recherche. La transversalité de l'écriture de thèse se caractérise par l'écriture d'articles, par la participation du doctorant à des colloques et séminaires de recherche, par son travail collaboratif parmi des comités scientifiques, par ses échanges avec des collègues de divers cultures et disciplines scientifiques… Ces différents modes d'expression participent à l'élaboration de la réflexion du doctorant et donc de l'écriture de sa thèse mais ils forment aussi, la trace autobiographique de la pensée du futur chercheur.

Pour illustrer le lien étroit entre le récit autobiographique et le récit scientifique, en 1981, l'architecte Aldo Rossi en fait la démonstration dans son écriture par l'importance et la nécessité de l'élément autobiographique (l'affect personnel) comme élément fondamental de toute recherche scientifique. Aussi forme-t-il par écrit son *Autobiografia Scientifica* (*Autobiographie scientifique*) : *« […] j'écris une autobiographie de mes projets qui se confond avec ma propre histoire […] »* (Rossi, 1988, p. 20). Cette écriture entremêlant la pensée scientifique et celle subjective de son auteur, est influencée par celle du physicien allemand Max Planck, qui en 1945 publie son *Wissenchaftliche Selbstbiographie* (Planck, 1948), (*Autobiographie scientifique*). Dans leur écriture, les deux auteurs tiennent compte de leur rôle en tant que chercheur dans leurs travaux de recherche scientifique. Plus particulièrement, ils illustrent le lien très intime et profond entre le chercheur, son sujet d'étude et son écriture, lien transversal qui dans l'écriture de thèse n'est pas pris en compte. Pourtant, Jean-Philippe Bouilloud affirme :

> *[…] derrière les apparences "scientifiques" de la production savante se cachent des stratégies d'acteurs, de désir de reconnaissance qui, une fois de plus, nous signalent la présence d'un auteur non pas sous la forme idéalisée et rationalisée d'un chercheur objectif, mais bien sous celle d'un acteur du monde scientifique inscrit dans des réseaux, milieux et contextes qui participent de son histoire dans ces réseaux, et cette histoire se reflète dans les textes scientifiques produits par la médiation des stratégies mises en œuvre* (Bouilloud, 2007, p. 77).

Tous ces éléments nous amènent à nous interroger aujourd'hui sur la transversalité de l'écriture de thèse dont Régine Delamotte observe un changement inhérent depuis le XXème siècle : *« Une conception littéraire de l'écriture scientifique est en débat aujourd'hui, en lien avec la figure de l'auteur(e) et de la signature »* (Delamotte, 2017, p. 6).

La reconnaissance de l'auteur et sa dimension personnelle dans l'écriture de thèse permettrait d'envisager l'écriture de thèse sous les angles de l'écriture de soi, expérientielle, transversale où l'activité scientifique, par l'écriture de celle-ci, participe au processus de construction de soi. Car c'est

finalement le « je » narratif dissimulé sous le « nous » qui porte le projet de recherche, d'écriture mais également son récit dans l'écriture de thèse.

L'écriture de thèse (toutes disciplines confondues) en tant que pensée sur la vie, fait partie comme l'écriture autobiographique, des écritures qui invitent à une réflexion mutuelle, de soi et de l'autre. Et c'est l'écriture qui véhicule ce cheminement transformatif de la pensée de son auteur. Mais *« Dans le cas de thèses d'écrivains, le travail universitaire ne peut-il être investi littérairement ? »*. C'est le docteur en lettres Charles Coustille qui se pose cette question dans son ouvrage« Antithèses » publié en 2018 où il interroge le rôle et le lien de l'écriture de thèse avec d'autres genres d'écriture afin de *« [...] comprendre comment des écritures littéraires et universitaires se sont rencontrées, croisées, défiées, à travers cette expérience spécifique qu'est la thèse d'écrivain »* (Coustille, 2018, p. 11). Pour Coustille l'écriture de thèse est une forme d'écriture genèse à d'autres écritures : fictives, autobiographiques… Il cite de nombreux auteurs qui ont soutenus une thèse dont l'écriture de celle-ci est aujourd'hui interrogée comme matériel biographique par les chercheurs. Il met également en lumière les thèses inachevées de grands écrivains qu'il classe parmi les « antithèses », écriture dont il démontre qu'elle exerce une forme de tremplin vers une écriture plus singulière de soi.

L'écriture de thèse est donc le lieu de l'expérience de soi de son auteur dont l'écriture véhicule la transformation de celle-ci, la mise en forme… L'écriture de thèse est ainsi l'empreinte même de la capacité de l'écriture à transformer l'expérience de son auteur par une mise en fiction scientifique de soi. Exercice de création, de créativité et de production, l'auteur sculpte donc son sujet et son « moi » dans son écriture de thèse. Plutôt que d'opposer écriture de thèse et écriture de soi, il s'agit de percevoir l'écriture de thèse dans la dimension doctorale globale comme lieu des transformations de soi. Tout d'abord par l'écriture elle-même qui confronte son auteur à un engagement et plonge celui-ci dans une activité de l'intime. À bien des égards, l'écriture de thèse est la première trace visible et transformative de l'observation des pensées de son auteur-doctorant. De l'expérience doctorale à la fois particulière et collective, l'écriture individuelle en tant qu'instrument éclaire sur son auteur, son sujet d'étude mais elle forme aussi son témoignage :

> *Le texte s'inscrit dans l'espace de la page et il découpe l'espace, le structure. Mais l'espace offert, lui aussi, impose en retour ses règles à l'écrit. La disposition spatiale est donc signifiante. [...] Lors de la création, l'étendue de la page est un champ de lutte : il s'agit d'affronter cet espace, de le percer, de l'occuper, de le saturer ou au contraire d'en préserver des zones dédiées à tel segment textuel à venir. Cet espace offert peut aussi être utilisé par l'auteur de façon à se contraindre lui-même en quelque sorte à créer* (Plane, 2006, p. 39).

La question du rapport à l'écriture et la transformation de la pensée n'est pas uniquement en lien avec l'auteur de l'écriture de thèse mais également avec son lecteur. En effet, si l'auteur transforme son expérience doctorale par une mise en récit de celui-ci, son objectif est également de modifier le regard de son lecteur par son argumentation, sa stylistique et son éloquence écrite. Et si le lecteur est invité à lire le témoigne de l'inscription de l'auteur dans une discipline scientifique, il serait également intéressant de prendre en compte, la création par l'écriture, du lien à soi, aux autres et aux disciplines scientifiques que l'exercice d'écriture de thèse constitue.

Bibliographie

BECKER Howard S., « Écrire une thèse, enjeu collectif et malaise personnel », in *Devenir chercheur, écrire une thèse en sciences sociales*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013, p. 9-16, disponible sur : editions.ehess.fr.

BELLEVILLE Geneviève, *Assieds-toi et écris Ta thèse ! Trucs pratiques pour la rédaction scientifique*, 7 septembre 2015, Université de Strasbourg, disponible sur : www.youtube.com.

BOUILLOUD Jean-Philippe, « Le chercheur, un autobiographe malgré lui », in Vincent de Gaulejac (éd.), *La sociologie clinique*, Érès, 2007, p. 75-89, disponible sur : www.cairn.info.

CHISS Jean-Louis, DAVID Jacques, « Penser l'écrit pour la didactique », in *Le Français aujourd'hui*, n° 93, mars 1991, p. 7-20.

COUSTILLE Charles, *Antithèses. Mallarmé, Péguy, Paulhan, Céline, Barthes*, Paris, Gallimard, 2018.

DELAMOTTE Régine, « L'écriture de thèse : les pratiques d'un genre discursif », in Jean-Marie Barbier, Marc Durand (dirs.), *Encyclopédie d'analyse des activités*, PUF, 2017, disponible sur : hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr.

DEVEREUX Georges, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, traduit par H. Sinaceur, Paris, Flammarion, 2012.

GROSSMANN Francis, « Écriture scientifique et positionnement d'auteur », Claire Denecker et Manuel Durand-Barthez, in *La formation des doctorants à l'information scientifique et technique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2011, p. 85-106, disponible sur : books.openedition.org.

GUSFIELD Joseph, « The literary rhetoric of science; comedy and pathois in drinking driver research », in *American Sociological Review*, n°41, 1976.

LECLERC Georges-Louis, comte de Buffon, Discours prononcé à l'Académie française, Paris, 25 août 1753, disponible sur : www.academie-francaise.fr.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

PASSEGGI Maria, « Du sujet épistémique au sujet autobiographique : quels savoirs pour la recherche biographique avec l'enfant ? », in *Le sujet dans la cité*, vol. 6, n° 1, 2017, p. 123-138.

PLANCK Max, *Autobiographie scientifique et derniers écrits*, (*Wissenschaftliche Selbstbiographie*, 1948), traduit par André Georges, Paris, Flammarion, 1991.

PLANE Sylvie, « Médium d'écriture et écriture littéraire », in *Le français aujourd'hui*, vol. 153, n° 2, 2006, p. 33-40, disponible sur : www.cairn.info.

ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, (*Autobiografia Scientifica*, 1981), traduit par Catherine Peyre, Parenthèses, Marseille, 1988.

SCHWARZE Sabine, « Introduction : la notion de "style" par rapport au discours scientifique », in Reutner Ursula et Schwarze Sabine (dir.), *Le style c'est l'homme ? Unité et diversité du discours scientifique dans les langues romanes*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008, p. 1-22, disponible sur : www.initerm.net/public.

SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi de langue française*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2018.

Le motif de l'Alzheimer dans Le Vieux roi en son exil d'Arno Geiger : angoisse ou fascination de soi

Marc Aguie

magma@analisiqualitativa.com

Docteur de l'Université Clermont Auvergne. Spécialité : langue et littérature française.



Les Heures de Yolande de Flandre, manuscrit réalisé pour Yolande de Flandre (1326-1395), les illustrations sont attribuées à Jean le Noir ou sa fille Bourgot, British Library.

Abstract Le motif de l'Alzheimer met en cause un phénomène inéluctable et essentiel : la construction d'une image de soi fondée sur la sélection, l'ordination et la mise en perspectives des souvenirs. D'une part, cette maladie repose sur une exigence : notre labyrinthe existentiel. Arno Geiger écrit sa vie en décrivant celle de la vieillesse de son père. Elle est minée par l'absence et le délitement mnésique de sorte que la quête de soi deviennent quête de l'errance, déroulement aléatoire placé sous le signe du manque. Par ce biais, l'écriture autobiographique devient non seulement expérientielle, mais aussi éphémère et approximative. D'autre part, de ce déroulement expérientiel chaotique affleure le spontanéisme essentialiste de l'être geigerien. Il fait de son environnement sa représentation par une faculté transformative : l'imagination. Elle neutralise même sa peur de mourir en percevant la mort comme une nouvelle étape de vie, une aven-ture de l'être. Le motif de l'Alzheimer plaide finalement en faveur d'une écriture autobiographique fragmentaire, désorientée et sensitive, où l'imperfection constitue une source d'inspiration, de création.

Introduction

Un fils (le narrateur) raconte sa relation avec son père atteint d'une maladie de vieillesse : l'Alzheimer. Ce père de famille, jadis jeune soldat, époux et employé municipal, à la mémoire effritée désormais. On est au cœur du *Vieux roi en son exil* d'Arno Geiger. Le narrateur est confronté à la démence dont souffre son père August Geiger depuis plus d'une décennie. Celui-ci devient un sujet sans ancrage : pertes de repères, oubli, maladresse, agressivité, dépendance, sont autant de symptômes dysphoriques, qui postulent une existence ponctuée de morts partielles. Ainsi le lecteur est en proie à l'embarras, se heurte au désordre de la mémoire et au néant de l'existence de soi. Mais dans cette ambiance anxiogène, affleure une perception euphorique de soi. Le narrateur donne une espèce de constitution ferme, décisive et esthétique à son père. Au fur et à mesure qu'August Geiger se dégrade

physiquement, son fils le découvre, le perçoit différemment au point d'installer une intimité qui n'existait pas auparavant. Plus la démence s'accentue, plus le narrateur est fasciné par le sens de l'humour et la créativité mnésique de son père. Le monde dans lequel il évolue diffère soudainement du sien ; c'est l'idée qu'il s'en fait en tant que phénomène qui émerveille le narrateur. Les situations, les lieux et les êtres, prennent sensiblement du relief par la perception d'August Geiger.

Notre objectif est de mettre en évidence la façon dont Arno Geiger se perçoit dans rapport à son père. D'une part, on s'intéressera à ses expériences dysphoriques à travers le motif de l'Alzheimer engendrée par la vieillesse. Telle est notre préoccupation : observer comment ce motif postule notre labyrinthe existentiel. D'autre part, la présente étude concerne la conscience de la (ré)invention de soi. Il s'agit de montrer comment le narrateur investit de manière amoureuse l'autre, son père malade. Afin de cerner la singularité de la perception du romancier, il convient de l'appréhender dans son rapport à la conscience critique. Cette démarche d'analyse, inspirée par Georges Poulet, s'inscrit dans la critique thématique. Sa particularité est de mettre en relation la conscience du lecteur et celle de l'auteur. La pensée du lecteur peut alors accéder spontanément à la perception de l'auteur ; ressentir et penser comme lui.

1. La vieillesse de l'autre dans la connaissance de soi

Notre existence est soldée par la conscience de vieillir et les conséquences sanitaires qui s'y rattachent. Considérée généralement comme *« l'âge d'or »* par le langage courant, la vieillesse évoque une période bienheureuse. Au vieillard s'attache des valeurs positives. À croire les analyses d'Irina Sobkowska-Ashcroft, les hommes avancés en âge sont très souvent qualifiés de bons, sages, généreux, raisonnables (Sobkowska-Ashcroft, 1985, pp.120-129). Cependant, ce serait oublier que si vieillir est une débâcle progressive du corps humain, la vieillesse est alors la *« marque de notre finitude »* (Blanchot, 1969, p.11) à laquelle est viscéralement associée la maladie d'Alzheimer (Pollet, 2001, p.3). C'est cela que vit Arno Geiger dans *Le Vieux roi en son exil.* Dès l'incipit, ce récit offre au lecteur une incursion dans l'esprit de l'écrivain, labyrinthique et incohérent en décrivant l'état de démence de son père âgé.

1.1. L'absence mnésique

Le Vieux roi en son exil apparaît comme une conscience de notre vécu dans ce qu'il a de complexe et d'angoissant. Dès l'abord, lorsque le lecteur y entre, il est averti d'un esprit oublieux, convoqué par une maladie de vieillesse : l'Alzheimer. L'être humain aux prises avec cette démence perd graduellement ses facultés mnésiques. Ainsi Arno Geiger construit son récit en mimant la décrépitude de la mémoire. Le processus d'anamnèse est une opération délicate et aléatoire, un terrain mouvant, miné par l'oubli : *« Lorsque j'avais six ans, mon grand-père cessa de me reconnaître »* (Geiger, 2011, p.11). L'écrivain se penche sur un passé et particulièrement sur un être familier, âgé, ayant perdu la mémoire. De même, il essaie de se représenter cette démence qui est sans cesse revisitée par le vide, en s'inspirant surtout des états d'absences de son père August Geiger. Ce personnage est marqué au sceau par une carence d'être, en laquelle se reconnaissent le non-savoir et la non-identification. Sa capacité de reconnaissance est minée par la vacuité. Elle se traduit par une désertion lexicale telle *« coupes du cerveau », « oubli », « traumatisme », « pertes de mémoire »* (Geiger, 2011, pp45-54). Toutes ces occurrences décrivent un être qui doute même d'être doté d'un cerveau :

> Voici ton chapeau.
> - C'est très bien. Mais où est mon cerveau ?
> - Ton cerveau est sous le chapeau, lui dis-je depuis la cuisine.
> Il ôta son chapeau, regarda à l'intérieur et répliqua […]

Il est vraiment sous mon chapeau ?
- Oui, il est à sa place, dis-je (Geiger, 2011, p.124).

C’est dire que l’appréhension rationnelle est problématique : tout ce qui est familier à August Geiger se dérobe désormais, à commencer par des évènements propres à sa vie. Son passé de guerre et sa date d’anniversaire sont oubliés, malgré les efforts de son fils pour les lui rappeler. Plus exactement, ces évènements sont plutôt isolés dans une curieuse permanence. L’oubli persévère dans l’oubli par une logique de conversion : *« Mon père avait oublié tout cela, et ce n’était plus douloureux pour lui. Il avait converti ses souvenirs en traits de caractère et le caractère lui était resté. Les expériences qui l’avaient marqué continuaient de faire leur effet »* (Geiger, 2011, p.72) à son insu. Il ne peut tenir tête à l’oubli, parce que son *« cerveau ne suit plus »* (Geiger, 2011, p.12). L’écrivain se sent alors menacé par cet état absence, qui plaide en faveur d’un être angoissé : *« Je crois que je ne voulais pas qu’il se retire dans l’absence de la maladie, et même temps que cette absence nuise à ma vie »* (Geiger, 2011, p.88).

La carence d’être accentue une telle situation. L’identité n’est pas un lieu d’échange avec autrui. Les visages familiers se dérobent désormais. Face à un ancien conseiller municipal, August Geiger *« ne le reconnut pas »* (Geiger, 2011, p.128). Même le visage de ses grands-parents vus à travers leurs portraits, sombre dans l’anonymat : *« Il* [August Geiger] *avait bien ces gens-là quelque part, mais il ne les connaissait pas »* (Geiger, 2011, p.124). La pensée assiste, mais sans résistance, comme désarmée, à la faiblesse de qu’elle est. Face aux gens qui accèdent à sa chambre à coucher et qu’il *« ne reconnaît pas »*, August *« ne se plaint pas »* (Geiger, 2011, p.13). C’est comme si le maintien du sentiment d’identité n’était pas nécessaire :

Firmin : Quel âge as-tu ?
Mon père : Je devrais le savoir ?
Firmin : Tout de même.
Je vins en aide à mon père et lui dis qu’il aurait bientôt quatre-vingt-trois ans (Geiger, 2011, p.143).

Le rappel de l’âge par Arno Geiger n’est fait qu’en apparence. À vrai dire, aucun être humain ne peut s’arroger une maîtrise totale et absolue de sa propre vie, pour la simple raison qu’elle lui est refusée. Comme pour son père August Geiger, le malaise est aussi là, sans doute, dans le caractère oublieux de son esprit, de sa mémoire d’écrivain. Comme le récit de Barney (Richler, 1999, pp.20-37), criblé de trous de mémoire et d’imprécisions, l’oublieuse mémoire prive Arno Geiger d’une perception complète de sa biographie et de son vécu. Plus exactement, c’est l’effritement mnésique qui régit le processus de mise en récit, faisant de l’oubli un générateur de texte. Comme Louis Aragon pour qui les *« livres sont de drôles de mémoires »* (Aragon, 1967, p.31), Arno Geiger relatant ses expériences familiales admet : *« ces choses se sont effacées de la mémoire de mon père, chez moi le pavot de l’oubli pousse encore timidement »* (Geiger, 2011, p.89). L’écrivain perçoit au fond de lui-même une absence qui affleure sensiblement : *« Les ombres des commencements me poursuivent encore, quoique les années aient établi une certaine distance »* (Geiger, 2011, p.21). Calquer le récit sur un être et son vécu pleins de zones d’ombres, c’est alors essentiellement nous soustraire à toute tentative de coordination rationnelle.

Contrairement à Roquentin pour qui *« l’existence est un plein que l’homme ne peut quitter »* (Sartre, 1938, p.174), August Geiger quitte ce plein pour le vide. Sous l’emprise du trouble mémoriel, le vieil August ne reconnaît plus son domicile. Alors qu’il se trouve à son domicile avec son fils, il demande sans cesse à rentrer chez lui :

- Tu es à la maison.

> - Où sommes-nous ?
> - Je lui donne le nom de la rue et le numéro de la maison […].
> Je te crois, mais avec quelques réserves toutefois. Et maintenant je veux rentrer à la maison (Geiger, 2011, p.16).

Penser rentrer chez soi tout en oubliant que l'on est chez soi, telle est l'expression de ce que Sigmund Freud appelle à dessein la ''contre-volonté''. Ce psychanalyste s'interroge sur les causes qui nous conduisent à oublier un projet qui semble utile : *« J'ai invariablement trouvé que l'oubli était dû dans tous les cas à l'intervention de motifs inconnus et inavoués, ou si je puis m'exprimer ainsi, à l'intervention d'une contre-volonté (gegenwile) »* (Freud, 2004, p. 176). C'est au moment du projet du père Geiger de rentrer chez lui qu'une contre-volonté agit comme une interférence avec le mobile propre à ce projet, que l'oubli indique un *« contre-vouloir hostile »* (Freud, 1999, p.68). Il est causé par une impression torturante de ne pas se sentir chez soi. Sous l'effet de ce malaise, les informations liées à la reconnaissance de son domicile, données au vieux Geiger par son fils, *« ne paraissent pas le satisfaire »* (Geiger, 2011, p.16). L'être geigerien tente de maintenir désespérément le sens d'une existence dans un état frémissant. Cet ébranlement nous ébranle aussi, car nous ne savons pas s'il nous faut finalement croire les informations données par Arno Geiger au sujet de son père.

1.2. Le délitement mnésique

Le peu d'êtres qui subsistent en nous est effaçable par le délitement de la mémoire. Nous l'expérimentons durant toute notre vieillesse sénile et jusque dans notre mort. Contrairement à August Geiger pour qui la vie humaine était faite de *« lignes droites, pas de lignes courbes »* (Geiger, 2011, p.82). Daniel Sterne avait déjà constaté que la *« vie est invraisemblable. À qui la regarde de près, elle se montre compliquée, irrationnelle à ce point qu'on ne saurait y voir ni plan, ni loi »* (Stern, 1927, p.9). Cette réalité vaut pour *Le Vieux roi en son exil*, où l'écrivain raconte sa vie (via celle de son père) sous le signe du dérèglement. Arno Geiger applique aux séquences narratives un décroché mental. Le phrasé narratif se donne à lire comme un phrasé disjonctif, provenant d'un surgissement incontrôlé et défaillant de la mémoire. L'exemple le plus saisissant est la scène de dialogue entre son père et lui, au sujet de l'une des photos de souvenir familial :

> Le soir même je questionnai mon père au sujet de cette photo. Il me servit une histoire à dormir debout, assurant qu'il était allé en Egypte et en Grèce, où on lui avait dérobé ses pantalons. ''Où ? Quoi ? Comment'', lui ai-je demandé, bouleversé, car d'un coup je saisissais que ce n'était pas seulement cette photo qui avait rejoint les décombres, mais la connaissance même que mon père avait de son passé (Geiger, 2011, pp.28-29).

Dépouillé de ses expériences vécues, privé de l'être antérieur, l'être geigerien est semblable à un tronçon d'être, au point de brouiller savamment la lisibilité du récit. Nous nous trouvons quelque peu désarçonnés par une matérialité du fragment, qui se renforce au fur et à mesure que le récit se déroule. La continuité de soi est lézardée, le tissu narratif nous livre (par analogie) des vies humaines sporadiques, des vécues fragmentés. Au domicile du père Geiger règne une ambiance délétère, le *« délabrement de la famille »* qui *« sensiblement déteint sur l'était d'esprit de chacun de ses membres »* (Geiger, 2011, p.89) Il s'agit d'une *« œuvre de décomposition »* (Geiger, 2011, p.88) accentuée par ses enfants. Le récit impose dès lors un mode de lecture affranchi de tout figement. Nous sommes constamment confrontés à la sismologie de soi. Le père Geiger divorce soudainement d'avec son épouse et supporte *« mal cette séparation »* (Geiger, 2011, p.23). L'être geigerien et son vécu étant fragmentés, le fragment devient une condition fondamentale de l'émergence et du déploiement du récit. C'est à juste titre que nous pouvons lire dans la discordance narrative une dichotomie perceptive engendrée par la maladie dégénérative d'Alzheimer : *« La maladie ne rongeait pas seulement*

le cerveau de mon père, mais l'image que je m'étais faite de lui étant enfant. Toute mon enfance j'avais été fier d'être son fils. Maintenant je le tenais de plus en plus pour un esprit faible. Jacques Derrida devait avoir raison de le dire : On ne cesse d'implorer pardon quand on écrit » (Geiger, 2011, p.25).

L'esprit confusionnel renforce les discordances, qui portent atteintes à la cohérence supposément exigible de l'acte de narration. L'être geigerien manifeste des troubles de l'attention avec l'incapacité de soutenir le discernement. Il élude et rapproche, substitue et suggère, impose une image à la place d'une autre :

> Il faut dire que Paul ne faisait pas prier pour raconter ses histoires. Pendant tout ce temps, August l'avait écouté avec intérêt et fascination. Maintenant, lors de ma visite du soir, mon père me prenait pour ce Paul, il me demanda à plusieurs reprises comment les choses allaient évoluer, si je pouvais l'aider à retourner à la maison, le chagrin le rendait tout apathique et il ne cessait de dire combien il était triste (Geiger, 2011, p.146).

L'être qui subsiste en nous se brise et cesse d'être à cause d'une mémoire labile, sujette aux éclipses. Plutôt que de nous apporter des informations précises, la mémoire vient renforcer la complexité d'un être insaisissable, d'une subjectivité tourmentée. Vie pulvérisable, fragile par l'étendue toute confuse de l'appareil mnésique, où l'être proche devient lointain, l'être différent le même et vice-versa : *« Norbert parle d'un ami dont la mère est atteinte d'Alzheimer. Elle ne reconnaît plus son fils depuis quelque temps déjà. Mais quand il montre à sa mère une photo de lui, elle dit : ''C'est mon fils !''. Même sur des photos récentes : ''C'est mon fils ! ''. La personne présente en revanche lui est inconnue* » (Geiger, 2011, p.132).

L'esprit perd la notion de la particularité. La perception dérive, ne parvient plus à distinguer l'évident de l'inconnu et vice-versa. Les signes deviennent fluctuants dans la mémoire et créent sensiblement un effet à la fois absurde et angoissant dissimulé par une apparence sensée. De plus, la confusion est quelquefois stimulée par un phénomène extérieur. À ce niveau, l'être cultive la distance et la peur dans son esprit confusionnel : *« Car avec l'obscurité vient la peur. Alors mon père déambule sans trêve ni repos comme un vieux roi en son exil. Alors tout ce qu'il voit suscite l'angoisse, tout est vacillant, instable, menace de se dissoudre l'instant après. Et plus rien qui lui rappelle son chez soi* » (Geiger, 2011, p.15). Le récit nous offre ainsi une caution d'ambigüité, une ambiance mentale sensible aux basculements imprévisibles et incompréhensibles.

À l'image de l'être geigerien, nous sommes sans cesse associés de façon inexplicable aux incongruités. Dans la mémoire du père Geiger, tout se passe comme si une *« lumière s'éteignait un court instant et soudain tout avait changé. Inexplicable* » (Geiger, 2011, p.104). Par conséquent, tout lui devient obsessionnellement incompréhensible : *« ''Je n'y comprends rien du tout !'', ne cessait de répéter mon père, en guise de commentaire sur l'opacité des mécanismes dans lesquels il se sentait entraîné* » (Geiger, 2011, p.110) au point que cette incompréhension génère une énigme d'individuation : *« Quand je me demande quel homme est mon père, il arrive qu'il entre facilement dans telle ou telle case. Puis tout se brise et il redevient l'une de ces nombreuses figures qu'il aura incarnées au cours de sa vie pour moi et d'autres que moi* » (Geiger, 2011, p.176). Oubli, fragment, confusion, incompréhension, sont autant de symptômes dysphoriques qui minent l'ontologie contemporaine. L'autobiographie ne serait donc pas une manière de trouver un sens à sa vie. Cependant, Arno Geiger n'est pas réduit à la mesure de son angoisse empirique. De cette expérience dysphorique, naît une fascination de soi à travers une écriture qui se présente aussi comme une plongée dans l'euphorie de l'imaginaire.

2. L'Alzheimer comme connaissance euphorique de soi

Bien que *Le Vieux roi en son exil* dépeigne l'inconfort de l'autre (le père August Geiger), dominé par la fugacité de l'être, il ne s'agit point ici d'une représentation seulement déplaisante, en face de laquelle notre conscience spectatrice jouerait le rôle d'un témoin dégoûté. Au contraire, s'y cache une vision euphorique de soi. Arno Geiger prend parti, exprime sa fascination pour son père dément. Cette admiration est provoquée par la créativité mnésique du dément, suivie de sa vision méliorative de la mort.

2.1. La créativité mnésique

Le Vieux roi en son exil nous révèle ce que sont (peut-être) deux lois fondamentales de la création ; nous inventons que dans l'épuisement et l'insécurité. C'est dans l'épuisement et l'insécurité que l'être geigerien trouve ce qui est vraiment son bien propre : la créativité. Elle provient d'un état d'inspiration chargé d'impressions par la magie métamorphosante de l'imagination. Ainsi Arno Geiger expérimente une réalité nouvelle, un être nouveau dans ses rapports avec son père : *« De mes rapports quotidiens avec mon père, je ne ressortais plus seulement épuiser, mais, de plus en souvent, dans un état d'inspiration. C'était toujours éprouvant psychologiquement, mais je constatais une modification de mes sentiments à son égard. Sa personnalité me semblait restaurée, c'était comme s'il était celui d'avant, juste un peu changé. Et moi-même je changeais »* (Geiger, 2011, pp.58-59). Entrer dans l'univers mental du dément, c'est pénétrer dans une *« fiction de l'entendement »* (Geiger, 2011, p.57). À force d'opiniâtreté à être solidaire de son père, Arno Geiger finit par épouser une vision novatrice de soi. Il perçoit un être libre dans son monde, où tout ce qui existe n'existe que par sa subjectivité. August Geiger développe de nouvelles facultés, s'oriente vers ce qu'il désire voir paraître, ses fantasmes. Sa mémoire se caractérise par son *« talent extraordinaire »* et son *« élégance spontanée »* (Geiger, 2011, p.51), parce qu'elle fait désormais preuve d'imagination :

> Le comble fut atteint le jour où, à Noël, pendant les informations, il se leva du canapé, se dirigea vers le téléviseur, une coupelle avec des biscuits de Noël dans les mains, et incita le présentateur à se servir. Comme celui-ci ne réagissait pas, mon père prit un baiser du Hussard, le déposa à l'endroit précis où le speaker remuait les lèvres et l'invita à goûter le biscuit (Geiger, 2011, pp.100-101).

La vie humaine devient une *« vie de fiction »* (Geiger, 2011, p.113) commandée par une vision subjective. L'image sensitive constitue ainsi la seule réalité de l'être geigerien : sa vérité. En plus d'August Geiger, certains personnages en font l'expérience. L'ami dément de Wilhem *« restait assis à enrouler des cartes à jouer et voulait les allumer comme si c'étaient des cigares »* (Geiger, 2011, p.133). De même, la grand-mère d'Arno Geiger se représentait le curé qui lui rend fréquemment visite comme le diable : *« ôtez de ma vue ce maudit curé ! Arrière, Satan »* (Geiger, 2011, p.132). Ce qui est perçu est librement imaginé et n'acquiert de signification que selon la façon dont le personnage le ressent.

Il n'y a pas seulement ce que nous percevons. Derrière ce que nous percevons, il y a ce que nous exprimons. Tout ce qui est possible peut exister, être dit. Le langage n'est perceptible qu'en devenir. L'analogie est le moyen qui permet de faire (re)vivre le mot autrement, l'investit d'une énergie de mouvement. Lorsqu'Arno Geiger annonce à son père son ambition de devenir écrivain, ce statut d'écrivain est morphologiquement transformé par l'entendement subjectif de celui-ci : *« Des écrits vains, c'est bien ça »* (Geiger, 2011, p.65). Bien que le mot (écrivain) soit assimilé au niveau phonique, il est vidé de son sens premier en s'ouvrant à un nouveau sens (écrits vains). Nous sommes ainsi abandonnés aux offres de la langue, qui se déréalise par des sonorités lexicales sensiblement

surréalistes. Dans la fiction d'entendement d'August Geiger, un *« prochain »* devenait un *« porchain »,* un *« latin »* un *« lointain », « pressant » « empressé »* (Geiger, 2011, p.98), *« Firmin » « infirme »* (Geiger, 2011, p.139). Quelquefois il crée même des néologismes tels *« réussissements »* (Geiger, 2011, p.137). Par cette déréalisation lexicale se crée l'émerveillement de l'écrivain :

> Les mots lui [August Geiger] venaient aisément, clac, clac. Il était détendu, disait ce qui lui passait par la tête, et ses retrouvailles bien souvent étaient non seulement originales, mais d'une telle profondeur que je pensais : Pourquoi n'ai-je pas de telles trouvailles, moi ! Je m'émerveillais de voir combien il s'exprimait précisément, trouvant avec sûreté le ton juste, et avec quelle habileté il choisissait ses mots (Geiger, 2011, p.99).

Cette fascination est accentuée par la valeur didactique des propos du dément August Geiger. Arno Geiger y perçoit certains enseignements. Les raisonnements de son père recèlent une certaine sagesse, qui provient d'une logique personnelle. L'exemple le plus éloquent est la scène de dialogue entre Arno et son père au sujet des meubles :

> Dans une autre occasion, comme je lui demandais s'il ne reconnaissait même plus ses propres meubles, il me répondit : ‘‘ Si, je les reconnais maintenant !
>
> Je l'espère bien'', dis-je, un peu condescendant. Mais il me regarda alors avec déception et répondit : ‘‘ C'est loin d'être aussi simple que tu le penses. Nous ne sommes pas les seuls à voir ces meubles. On ne sait jamais. Cette réponse était d'une logique si imparable, et si convaincante à sa façon, que j'en fus vraiment irrité. C'était à peine incroyable (Geiger, 2011, p.54).

À vrai dire, l'être geigerien fait du monde sa représentation, animé par le *« désir de réformer les choses »* (Geiger, 2011, p.169). La représentation est ce qui apparaît comme tel (Schopenhauer, 2004, p.25) ; ce qui est donné par les sens sous forme d'images, de notions ou d'expériences concrètes. Ce que nous représentons, c'est ce que nous expérimentons, pouvons percevoir comme phénomène cérébral. Ainsi dans une logique personnelle, le personnage se crée des réalités en donnant des formes de significations à ce qu'il perçoit. Le motif de la maison en est particulièrement évocateur. August Geiger est remarquablement sensible à la maison, car cet espace est métaphoriquement semblable à une coquille, une enveloppe de l'homme ou une intériorité existentielle (Moles, A. et Elisabeth Rohmer, E., 1998, p.162). C'est dire que la maison est *« le premier monde de l'être »* (Bachelard, 2001, p.26) ; il s'agit de son premier lieu de protection, d'assurance et d'enracinement (Dardel, 1990, p.56). Ainsi le père Geiger s'est bâti *« sa propre maison »* (Geiger, 2011, p.52) et s'est marié dans l'intention d'offrir *« un chez soi »* (Geiger, 2011, p.81) à son épouse. En raison de l'Alzheimer, la maison prend des proportions excessives dans les pensées de ce personnage. Ses propriétés et ses qualités sensibles sont soudainement transformées en une forme d'étrangeté d'être. Lorsqu'il *« disait qu'il rentrerait à la maison, ce projet, en vérité, n'était pas dirigé contre le lieu qu'il voulait quitter, mais contre cette situation dans laquelle il se sentait étranger et malheureux »* (Geiger, 2011, p.55). Rien de moins créatif que ce fantasme, qui postule un être plus orienté vers ce qu'il s'imagine vivre que ce qu'il vit.

Nous apparaissons quelquefois comme une sorte de béance vivante, d'appel à la vie et de besoin d'exister en répétant. La répétition est une modalité existentielle de l'humain et surtout la manifestation d'une dynamique (Pighetti, 1985, pp.89-98). Celui qui répète se déroule, déploie surtout une énergie créatrice et transgressive (Barthes, 1973, p.67). Cette façon de répéter, qui comprend la différence par l'excès et qualifiée de positive (Deleuze, 1968, pp.12-20), vaut pour Arno Geiger dont le père apparaît désormais comme une figure de la liberté : *« chaque jour ou presque, il voulait rentrer à la maison – et ce parce qu'il avait oublié qu'il était à la maison »* (Geiger, 2011, p.46). Cette pensée

de rentrer chez soi contrôle August Geiger : Il ne peut la vivre et s'en défaire que *« sur le mode de la répétition »* (Deleuze, 1968, p.29), où se réalise le possible. Sigmund Freud indique à propos de telles expériences :

Des pensées surgissent dont on ne sait d'où elles viennent ; et l'on ne peut rien faire pour les chasser. Ces hôtes étrangers semblent avoir eux-mêmes plus de pouvoir que ceux qui sont soumis au moi ; ils résistent à tous les moyens par ailleurs, éprouvés, par lesquels la volonté exerce son pouvoir […]. Rien d'étranger n'est entré en toi ; c'est une partie de ta propre vie psychique qui s'est dérobée à ta connaissance et à la domination de ta volonté (Freud, 1985, p.184).

Dans cette optique, de la mémoire d'August Geiger émerge le souvenir d'être propriétaire d'une maison, où il *« ne se sentait plus chez lui »* (Geiger, 2011, p.128). Le chez soi, objet du vouloir et figure de la protection, devient sensiblement une vue de l'esprit percevant, un espace onirique. Comme le souligne Bachelard, la maison est l'une *« des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie »* (Bachelard, 1992, p.26). En raison de son incapacité à ne pas se souvenir exactement de sa propre maison, August Geiger rêve d'un chez soi, d'un nouvel espace de vie, où règneraient *« la sécurité et le confort »* (Geiger, 2011, p.81). Il s'agit pour lui de se (re)inventer une nouvelle vie dans un ailleurs tout aussi nouveau :

> Et il me fallut bien des années de plus pour saisir qu'il y a quelque chose de profondément humain dans le désir de rentrer chez soi. Mon père accomplissait spontanément ce que l'humanité avait accompli : en guise de remède à une vie effrayante et indéchiffrable, il avait désigné un lieu où il lui serait possible d'être en sécurité, pourvu qu'il l'atteignît. Mon père appelait ce lieu de réconfort le *chez soi*, le croyant l'appelle *royaume céleste* (Geiger, 2011, p.56.).

2.2. La jouissance de la mort

Alors que la mort renvoie à notre angoisse existentielle, l'être geigerien ne la redoute pas. Il fait preuve de force, de capacité en assumant son devenir, celui d'un mort potentiel. Il s'y abandonne en prenant conscience de son impuissance. August Geiger se perçoit comme un être en train de disparaître progressivement. Sa conscience de la mort est irrévocablement vive. La représentation qu'il se fait de lui-même est celle *« d'un pauvre bougre »* (Geiger, 2011, p.110), comme si en se pensant il creusait son propre vide. Plus la conscience de la mort est vive, plus nettement l'esprit jouit du caractère inexorablement obsédant de la mort : *« Il arrivait parfois qu'il* [Auguste Geiger] *répète toutes les deux ou trois heures qu'il n'était qu'un pauvre bougre, mais sans affecter aucunement la tristesse, sans protester jamais, le plus souvent d'un ton gai, comme s'il fallait qu'il fît cette constatation importante »* (Geiger, 2011, p.110). Ainsi la pensée assiste, sans résistance, à une certaine assurance provenant de la prise de conscience de soi-même comme une précarité existentielle.

La mort est semblable un horizon ultime – un point à l'horizon à partir duquel il n'y a point d'horizon – donnant tout son sens notre l'existence. L'être qui meurt rentre en contact avec le vide, s'inscrit dans une sorte d'aventure, de possibilité d'existence à laquelle est sensible Arno Geiger. *Le Vieux roi en son exil* nous décrit un être en voie de néantisation : *« Je ne suis plus rien »* (Geiger, 2011, p.110) déclare August Geiger. Il consomme ainsi sa finitude, son état de non-être – distinct de la non-existence –, d'absorption au sein d'une unité qui exclut les limites, la différenciation, la séparation et la tension des opposés. Il s'agit de devenir une âme qui désormais fait corps avec le vide : une âme errante. Cette errance est un signe de la mort telle qu'elle se vit dans le psychisme humain. Le dément August Geiger, originaire d'une ambiance filiale macabre, éprouve la sensation d'être

habité par les âmes errantes des membres de sa famille. Ces morts *« peuplaient son sommeil, visitaient son imagination et, le pressant en silence, influençaient ses décisions ; telle est la manière des morts »* (Geiger, 2011, p.158). Cette expérience est si intense que ce personnage apparaît finalement comme une âme quotidiennement errante, *« sans trêve ni repos »* (Geiger, 2011, p.15) à la recherche de ses enfants chaque nuit. À vrai dire, cette errance est une quête, quête de l’éternel départ, puisque l’être geigerien ne s’en dérobe pas : *« Si les hommes étaient immortels, ils réfléchiraient moins »* (Geiger, 2011, p.173).

Dans ses analyses de la mort et de l’attitude de l’homme face à cette dernière, Carl Gustav Jung identifie son aspect attrayant (en plus de son aspect angoissant). Pour lui, la vie est *« une lutte continuelle avec la disparition, délivrance violente et momentanée de la nuit continuellement aux aguets. Cette mort n’est point un ennemi extérieur, mais une aspiration personnelle intérieure vers le silence et le calme profond d’un non-être connu, sommeil clairvoyant dans la mer du devenir et du disparaître »* (Jung, 1987, pp.591-592). *Le Vieux roi en son exil* décrit la mort comme une nécessité : *« sans l’absurdité de la vie et l’existence de la mort, on n’aurait écrit ni La Flûte enchantée ni Roméo et Juliette »* (Geiger, 2011, p.173). Elle n’est pas un souci pour le sénile qui la perçoit comme une nouvelle étape de vie. Il la juge nécessaire, en ce qu’elle est l’une des raisons pour lesquelles la vie lui apparaît séduisante. En effet, la mort lui *« permet de voir le monde plus nettement »* (Geiger, 2011, p.174) comme si écrire sa mort, était lui donner une forme de consistance. En écrivant sur la mort de son père, Arno Geiger le rend ainsi comme Charles De Gaulle à qui on demandait de quelle façon voulait-il mourir, il *« répondit : Vivant »* (Geiger, 2011, p.171). Le fait qu’Arno Geiger lève le voile sur la démence suivie de la mort de son père qui marque la fin du récit, il nous le fait réapparaître dans notre conscience, le fait exister par l’évocation de sa disparition. Ainsi la finitude de l’être plutôt que céder à l’angoisse, cède à un sentiment de plénitude : *« C’est comme si je voyais mon père se vider de son sang au ralenti. La vie s’écoule de lui goutte à goutte. Sa personnalité même s’écoule de lui goutte à goutte. Le sentiment que c’est là mon père, l’homme qui a contribué à m’élever, demeure intact »*. (Geiger, 2011, p.15). La jouissance de la mort est ainsi vécue par des perceptions et des impressions, qui ancrent le récit dans un sens de vie riche, variée et complexe.

Conclusion

Le motif de l’Alzheimer met en cause un phénomène inéluctable et essentiel : la construction d’une image de soi fondée sur la sélection, l’ordination et la mise en perspectives des souvenirs. D’une part, cette maladie repose sur une exigence : notre labyrinthe existentiel. Arno Geiger écrit sa vie en décrivant celle de la vieillesse de son père. Elle est minée par l’absence et le délitement mnésique de sorte que la quête de soi deviennent quête de l’errance, déroulement aléatoire placé sous le signe du manque. Par ce biais, l’écriture autobiographique devient non seulement expérientielle, mais aussi éphémère et approximative. D’autre part, de ce déroulement expérientiel chaotique affleure le sponta-néisme essentialiste de l’être geigerien. Il fait de son environnement sa représentation par une faculté transformative : l’imagination. Elle neutralise même sa peur de mourir en percevant la mort comme une nouvelle étape de vie, une aventure de l’être. Le motif de l’Alzheimer plaide finalement en faveur d’une écriture autobiographique fragmentaire, désorientée et sensitive, où l’imperfection constitue une source d’inspiration, de création.

Bibliographie

Corpus littéraire

GEIGER, Arno (2011). *Le Vieux roi en son exil*. Paris : Gallimard.

Autres ouvrages littéraires

ARAGON, Louis (1967). *Blanche ou l'oubli*. Paris : Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul (1938). *La Nausée*. Paris : Gallimard.

RICHLER, Mordecai (1999). *Le monde de Barney*. Paris, Albin Michel.

Critiques littéraires

Barthes, Roland (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.

BLANCHOT, Maurice (1969). *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard.

STERN, Daniel (1927). *Mes mémoires*. Paris : Calmann-Lévy.

Ouvrages théoriques

BACHELARD, Gaston (1992). *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.

DARDEL, Eric, *L'Homme et la terre* (1990). Paris : Editions du CTHS.

DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF.

JUNG, Carl Gustav (1987). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève : Georg.

HEIDEGGER, Martin (1986). *Être et temps*. Paris : Gallimard.

SCHOPENHAUER, Arthur (2004). *Le Monde comme volonté comme représentation*. Paris : PUF.

SIGMUND, Freud (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard.

(1999). *Conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris : Gallimard.

(2004). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Lausanne : Payot.

Ouvrage générale

PIGHETTI, Nathalie (1985). *Corps. Paris : PUF.*

M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.20, n.3, 2022, ISSN 1721-9809

L'identité narrative dans les récits migrants québécois et français : vers la fictionnalisation du moi

Fatima Zahra El Jamri

magma@analisiqualitativa.com

Professeure de langue et littérature française à la Faculté des Sciences Juridiques et Politiques, Université Hassan 1er Settat Maroc. Chercheuse associée au Laboratoire de recherche en Ingénierie Didactique, Entreprenariat, Art et Littérature, Université Hassan 1er Settat, Maroc (LIDEAL).



Ulysse et les sirènes (1742), François Hutin (artiste français, 1685-1758), The National Gallery of Art.

Abstract L'expression du Moi migrant est une caractéristique majeure des récits migrants, ces écrivains reproduisent leur vécu en mettant en scène le biographique qui s'interfère avec l'origine ethnique ou la généalogie. Leurs productions s'apparentent d'autant plus à une écriture qui libère l'expression de la subjectivité et investit une surproduction de sens, dans une débauche métaphorique subvertissant toute loi. Dans notre réflexion, il est question d'étudier, dans quelques récits migrants, le processus de la fictionnalisation du Moi migrant, un passage obligé de l'identité personnelle à l'identité narrative. L'expérience migratoire devient, ainsi, le catalyseur d'une écriture qui n'est enfin qu'une quête expérientielle et transformatrice du Moi migrant.

La migration constitue un paradigme humain, où le déplacement d'un lieu à un autre n'est plus un événement exceptionnel ou occasionnel, mais une habitude, une issue, un mode de vie fondé sur l'absence et prédéfini par les exigences de la modernité. Dans les récits migrants, la question du déplacement et de la traversée opère une métamorphose dans le parcours du sujet migrant, une perte des points d'ancrage, d'où l'emboîtement spatio-temporel et ontologique. L'écriture des migrations, dans ce cas, devient désormais un espace de dire dans lequel, chaque expérience est branchée sur le collectif, la politique, l'économie et l'Histoire.

Plusieurs formes littéraires sont produites par les écrivains issus de cette expérience en l'occurrence des témoignages, des biographies, des romans, de la poésie, des reportages, etc. Les écrivains migrants reproduisent-ils ainsi leur vécu en prenant en considération l'hétérogénéité et les différentes appartenances linguistiques, éthiques, et nationales. Autrement dit, il est question, dans ces récits, d'une mise en scène du biographique qui s'interfère avec l'origine ethnique ou la généalogie des auteurs. Ils s'apparentent à une écriture qui libère l'expression de la subjectivité et investit une surproduction de sens, dans une débauche métaphorique subvertissant toute loi.

Dans cette écriture de la migration, l'identité narrative s'identifie à l'identité personnelle de l'auteur. La mise en intrigue consiste à donner une unité de signification à toutes les péripéties et à tous les événements qui surviennent dans son histoire et affectent son identité. L'écriture autobiographique/ autofictionnelle est fondée sur la pratique de l'introspection, néanmoins l'auteur introduit quelques scènes fictives pour maintenir une certaine distanciation du réel. Pour l'écrivain migrant, la permanence de soi-même est relayée par la mémoire et l'imagination.

Plusieurs questions pourraient retentir chez le lecteur/récepteur de cette écriture : Dans ces récits migrants, le déplacement constitue la matrice de l'acte d'écriture, comment l'auteur migrant peut-il traduire cette expérience ? L'œuvre produite est-elle une autobiographie ou s'agit-il simplement d'un glissement permanent entre le biographique et le fictionnel ? N'est-elle pas une quête de moi expérientielle et transformatrice pendant laquelle l'écrivain s'enlise dans une pratique d'introspection ? La mise en intrigue du Moi ne contribue-t-elle pas à sa fictionnalisation ? Comment s'opère-t-il ce passage de l'identité personnelle à l'identité narrative dans les récits migrants ?

Pour étayer ces questions, notre réflexion s'articulera autour de trois axes principaux : Le premier point sera consacré à l'ambiguïté générique qui caractérise les récits migrants, nous tenterons d'esquisser l'impact de l'expérience migratoire sur les récits en question, les thématiques abordées et les formes génériques des projets auctoriaux. Dans le deuxième axe, nous traiterons l'écriture autobiographique en tant que quête expérientielle et transformatrice du Moi migrant. Chaque écrivain procède à la fictionnalisation de son Moi en suivant un parcours identitaire particulier, le Moi migrant est sujet à des transformations relatives à la mise en intrigue. Le but de l'autodiégèse dépasse la narration des faits, elle tend à expliquer et faire comprendre d'une manière intelligible les circonstances, les buts et les résultats. Dans le dernier point, nous abordons ce passage obligé de l'identité personnelle à l'identité narrative, qui s'avère telle une quête expérientielle et transformatrice. La narration permet de configurer le passé comme une véritable intrigue, de construire le rapport à soi selon une aporétique de l'identité personnelle et une aporétique de l'ascription des actions. L'intention de la mise en intrigue est de se raconter soi-même.

Dans cette réflexion autour de l'identité narrative dans les récits migrants, il sera question d'un corpus composé de huit romans, dont les auteurs sont d'origines diverses, mais partageant la même réalité socio-historique. Du Québec, nous avons opté pour La Québécoise de Régine Robin, Chronique de la dérive douce de Dany Laferrière, Les Urnes scellées d'Émile Ollivier, et Carrefours d'une vie de Naïm Kattan. De la France, nous avons interpellé : Les Mots étrangers d'Alexakis Vassilis, Origines d'Amin Maâlouf, Comment peut-on être français de Chahdortt Djavann et Les Coqs cubains chantent à minuit de Tierno Monénembo.

Ambiguïté générique : autobiographie, autofiction, fiction

Chaque œuvre se veut construction et déconstruction de la mémoire, dont le recours s'avère une nécessité pour relater le déplacement. Il provoque des changements relatifs à son existence, car l'expérience de l'exil est transcrite à travers une écriture considérée comme une prise de parole où se reconstitue l'identité mise en péril, une parole de la mouvance. Elle permet de mettre en scène un imaginaire très riche, des thématiques diverses relatives à l'exil et à l'errance, et des expériences qui déclenchent la recherche identitaire et le travail de la mémoire.

La mise en intrigue des expériences migratoires des écrivains est tout d'abord un agencement interne mais aussi une proposition du monde, dont la finalité est de revenir à la vie même et de transformer ainsi les identités personnelles. Autobiographie ? Autofiction ? Fiction romanesque ? Ou s'agit-il simplement d'un glissement permanent entre le biographique et le fictionnel ?

Philippe Lejeune, dans son ouvrage *Le pacte autobiographique* définit l'autobiographie comme étant « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (Lejeune : 1975,

p. 14). Cette définition insiste sur le retour aux scènes antérieures de l’existence du sujet concerné. Le « Je » s’impose et organise des textes souvent construits sur des moments de réminiscences du narrateur laissant la mémoire guider le récit. D’ailleurs, la dimension autobiographique dans une œuvre s’apparente au pacte qu’entreprend l’auteur avec son lecteur. La véracité des faits est une condition majeure puisque l’auteur évoque l’exil selon une expérience personnelle, vécue. L’œuvre devient proche du témoignage ethnographique, à travers lequel, il transmet au lecteur l’image construite de la société d’accueil.

Marie Darieussecq insiste sur le caractère fictif de l’autobiographie, le décalage que l’auteur tente de créer entre lui et son texte permet de se distancier, elle considère l’autofiction comme : « *Un récit à la 1ère personne se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention roman sur la couverture) mais où l’auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples effets de vie* » (Darieussecq : 1996, pp. 369-370).

Dans le cas des récits migrants, les expériences des écrivains créent un type spécial de vraisemblance et laissent des traces de la migrance dans l’écriture. La plupart des œuvres migrantes, évoquées dans cette réflexion, sont étiquetées par le sous-titre « *roman* » qui peut donc être interprété comme une volonté de rendre compte de l’élément fictif du texte qu’est la proposée mise en place par l’auteur pour minimiser le caractère ouvertement autobiographique de l’œuvre. À ce titre, Philippe Gasparini insiste sur la fonction indicative du sous-titre qui se trouve largement subvertie. De nombreux textes autobiographiques, quoique sous-titrés « *roman* », proposent au lecteur un pacte référentiel* (Gasparini).

Selon Lebrun et Collès, l’empreinte des auteurs migrants retentit dans leurs œuvres, malgré les nombreuses tentatives de dissimuler l’aspect autobiographique de l’œuvre migrante. Ils ajoutent : « *L’auteur semble se dévoiler mais se dissimuler au lecteur en ne qualifiant pas son œuvre d’autobiographique […] l’auteur relate des événements personnels, mais en altérant certaines modalités de l’autobiographie* »* (…).

Le récit migrant appartient, ainsi, au genre romanesque, l’auteur procède par transformation ou transposition du passé en récit, le passé fictionnel sert à expliciter le présent. L’auteur traduit forcément sa migrance à travers un personnage qui se débat entre « *l’indétermination, la discordance linguistique, la brisure et la désorganisation de l’identité, ainsi que l’éclatement du temps et de l’espace*»* (…).

Quant à Paul Ricœur, il s’interroge dans son ouvrage *Temps et discours I** sur la permanence du sujet à travers la multiplicité de ses expériences. L’identité narrative constitue, ainsi, la 3e composante de l’identité personnelle, il s’agit de la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence. La construction d’une telle identité n’est possible que par la fréquentation de récits d’histoire ou de fiction selon un double transfert, relatif d’une part aux personnages du récit, et d’autre part à l’identité personnelle.

Cette dialectique configuratrice entre les deux principes de concordance et de discordance ; concordance en ce qui est agencement de faits permettant de rendre intelligible l’histoire racontée, et discordance en ce qui est transformation réglée de l’intrigue depuis la situation initiale jusqu’à la situation finale.

L’identité narrative, dans les récits migrants en question, ne prend sens que lorsque s’opère une synthèse « *concordante-discordante* » d’événements. La mise en intrigue consiste à donner une unité de signification à toutes les péripéties et à tous les événements qui surviennent dans l’histoire du sujet migrant et affectent son identité. Il s’agit d’un transfert de l’identité du personnage du récit à l’identité personnelle de l’écrivain. Selon Paul Ricœur, il s’agit de la refiguration définie comme suit : « *Quelle que puisse être la force d’innovation de la composition poétique dans le champ de notre expérience temporelle, la composition de l’intrigue est enracinée dans une précompréhension du monde de*

l'action : de ses structures intelligentes, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel » (Ricœur : 1983, p. 108).

Dans les récits migrants, les écrivains s'engagent dans une opération de constitution de l'identité narrative, car non seulement le récit est un agencement interne des faits, mais il s'agit également d'une proposition du monde. La finalité est de revenir à son expérience migratoire et de transformer ainsi les identités personnelles. En effet, la mise en intrigue provoque bien évidemment une distanciation du réel, néanmoins dans le cas des récits migrants, les écrivains se réfugient dans l'espace romanesque pour ainsi effectuer ce passage obligé de l'identité personnelle, dont les traits figurent dans le récit, à l'identité narrative, une instance narrative où l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires que les sujets migrants racontent sur eux-mêmes : cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées, en s'inscrivant dans une quête réparatrice et transformatrice.

Selon cette perspective, le personnage devient un représentant de l'expérience migratoire de l'écrivain, malgré les tournures narratives et les tentatives de brouillage. Les déplacements autofictionnels agencent cette écriture fondée sur les glissements permanents de l'autobiographie vers la fiction.

Partant de cet aperçu théorique, nous avons pu réaliser une catégorie provisoire des œuvres du corpus : autobiographie, autofiction et fiction. Toutefois, quelques exceptions génériques ainsi que de nombreux détails relatifs aux expériences migratoires de ces écrivains sont récurrents dans leurs œuvres.

La fictionnalisation du Moi migrant : une quête expérientielle et transformatrice

Quel que soit le genre romanesque adopté par un écrivain migrant, son Moi est omniprésent dans les fils qui tissent les trames de fond. Chaque écrivain migrant transcrit son expérience migratoire selon un style particulier, une forme générique distincte. Cela permet de s'enliser dans une pratique d'introspection et de se situer dans une permanence relayée par la mémoire et l'imagination.

Depuis les premiers récits migrants, l'expérience de ces écrivains est un leitmotiv de l'intrigue, elle constitue un événement narratif, source de concordance et de discordance selon

Paul Ricœur. Cet événement nécessite une mise en ordre indispensable à l'agencement des faits. Sans événements, sans péripéties, sans surprises, l'histoire perdrait toute dynamique temporelle, les événements disparates se réduisent à de simples occurrences sans espoir de les unifier. Les récits migrants deviennent-ils ainsi un espace où la biographie de l'auteur se matérialise en filigrane des histoires racontées. Entre la réalité et la fiction, se construit une nouvelle identité du sujet migrant.

Dans La Québécoite de Régine Robin, il s'agit de plusieurs tentatives de mise en scène d'un personnage en migration qui paraît comme son double : même origine, même appartenance géographique, ethnique et religieuse, même parcours académique et même destin. La narratrice une juive polonaise en exil à Montréal tente de relater son arrivée, son séjour et son retour. L'impossible ancrage dans l'espace d'accueil se traduit par une déambulation non seulement spatiale, mais aussi scripturale, « *Sans présent, sans passé. Simplement des lointains un peu flous, des bouts, des traces, des fragments. Des regards le long de ces travellings urbains. Étrangeté à fixer tout de suite car la nostalgie crevait à la surface des jours par surprise. C'était du langage, du langage jouissant tout seul, du corps sans sujet* » (Robin : 1993, p. 95).

La narratrice de Régin Robin opte pour une parole mnésique dans laquelle le passé est un sujet récurrent. Il se présente sous forme de « *fragments discontinus* », des « *traces* » brouillés que l'écrivain emprunte à son vécu. Plusieurs éléments biographiques retentissent dans le roman, l'histoire du peuple juif, le voyage à Montréal, les tentatives vaines d'ancrage, les épigraphes, le séjour, et puis l'échec et le retour à Paris. L'écrivain choisit de greffer le vécu sur le fictif et vice versa, ce qui crée une distance par rapport au réel, « *[À] la croisée du biographique et de la fiction se constitue cet*

espace constitutif d’une identité pluralisée. Il s’agit d’une identité palimpseste, d’une recréation du moi » (Gusdorf : 1991). Le « fond migrant » du texte est assuré par l’expérience personnelle de l’écrivain qui se glisse entre les lignes, se trouve à l’origine des paroles et des sentiments des personnages migrants.

La *Québécoite* est un récit de la mouvance, le déplacement perpétuel de l’auteure affecte le récit en cours de rédaction. Elle apparaît en filigrane dans toutes les sections du roman, les tentatives d’ancrage spatial traduisent le malaise vécu par le sujet migrant nouvellement installé à Montréal.

Dany Laferrière, dans *Chronique de la dérive douce*, s’engage à narrer l’arrivée à Montréal après avoir fui le régime Duvallier. Tous les éléments du récit renvoient au statut autobiographique du texte même si le nom de l’auteur ne figure pas dans le cadre du récit. Le narrateur autodiégétique raconte des moments cruciaux de son arrivée à Montréal sans même révéler son identité, il se contente de l’emploi du pronom « *Je* », et quelques éléments biographiques. L’œuvre de Dany Laferrière s’inscrit au cœur de ce que Philippe Lejeune appelle l’« *espace autobiographique* »[1]. Il recourt à la technique du détour, prend la voie d’une mémoire qui se présente en fragments où le pénible et le dicible devient un leitmotiv : « *Je quitte une dictature/ tropicale en folie/ encore vaguement puceau/ quand j’arrive à Montréal/ en plein été* » (Laferrière : 1994, p. 11), dans un autre fragment du récit il ajoute : « *Je suis allé voir le boss/ après le déjeuner/ sur un coup de tête, / et je lui ai dit/ que je quitte / à l’instant/ pour devenir écrivain* » (Laferrière : *Ibid*, p. 185).

La parole migrante de Laferrière suit le mouvement de la mémoire qui ne cherche pas l’exhaustivité. L’auteur se contente de sélectionner quelques faits expressifs, notamment le contact avec l’autre, les exploits sexuels, les différences climatiques et caractériels, l’intégration dans la société montréalaise, la pluralité. Il s’agit d’un récit de l’arrivée, de la découverte d’un nouvel espace géographique et non pas un récit analeptique. En d’autres termes, le passé n’est pas aussi important que la chronique de la dérive. Après l’apparition de son roman, Dany Laferrière avoue lors d’un entretien avec Danielle Laurin publié sur le Monde : « [...] *dans mes livres, je me prends comme personnage et je mêle les situations vraies avec les situations fausses, sans aucun scrupule. Je n’essaie pas de dire la vérité, j’essaie de retrouver l’émotion première. [...] Écrire, c’est mentir vrai, comme disait Aragon* » (Le Monde 1 septembre 1994).

Dany Procède par une fictionnalisation du Moi, il se prend pour un personnage qui met en scène son expérience migratoire pour créer un type de vraisemblable. Le récit est constitué d’une parole véridique et mensongère, car les événements sont surtout un mélange entre la fiction et la réalité. L’exil et les tentatives d’intégration à la société d’accueil s’imposent au récit de la dérive.

Contrairement aux deux récits cités, Émile Ollivier s’éloigne du genre autobiographique en optant pour une pure fiction romanesque. Il s’agit d’un récit du retour au bercail d’un archéologue haïtien, Adrien Gorfoux dont le retour coïncide avec l’assassinat de Sam Soliman, un candidat aux élections présidentielles. La quête policière entretenue par Adrien accompagne les retrouvailles avec l’île natale, les deux actions constituent la trame de fond du récit.

Pour évoquer la souffrance du protagoniste pendant son exil, le narrateur adopte un ton pathétique en usant d’une fausse interrogation dans l’intention de susciter la pitié et la compassion du lecteur vis-à-vis la situation des exilés haïtiens : « *Vingt-cinq années [...] qu’il n’avait remis les pieds sur cette terre, où il avait laissé ses...racines. [...]Aïe ! si tu n’as pas de racines, pourquoi t’ont-elles tant fait souffrir, de cette douleur en tout point pareille à celle que ressentent les mutilés longtemps après*

[1] Un territoire où le cloisonnement entre fiction et non fiction n’est plus opératoire, mais où roman et autobiographie, envisagés l’un par rapport à l’autre sont créateurs d’un effet de relief. Le pacte autobiographique, Philipe Lejeune, *op. cit.*, p 42.

qu'on leur a enlevé le membre gangrené ? Pourquoi se sont-elles ramifiées comme les ongles et les cheveux qui continuent de pousser même après la mort » (Émile Ollivier : 1995, p. 35).

Le narrateur, dans ce récit, extradiégétique et omniprésent, est susceptible de voir la moindre des pensées et des sentiments des personnages, traverser les frontières spatio-temporelles et intervenir dans le récit de sa propre voix. Dans « *Les Urnes scellées* », le récit policier imprègne le récit du retour et de la quête identitaire, le narrateur extradiégétique suit les traces de ses origines et en même temps les investigations sur l'assassinat de Sam Soliman. Le récit policier et le récit du retour laisse entrevoir quelques échos autofictionnels, les glissements répétés de la fiction vers la réalité biographique de l'auteur justifient la présence de ce dernier. Son expérience migratoire motive l'écriture, un haïtien en exil à Montréal qui décide de regagner son pays natal.

Quant à Carrefours d'une vie de Naïm Kattan, il s'agit d'une autobiographie mettant en scène les moments décisifs de son vécu d'exilé, le pacte autobiographique est révélé dès le début de l'œuvre : « *Dans mon itinéraire d'écrivain, la volonté tenace de raconter le réel comme une histoire, la mienne ainsi que celle des autres, a failli se briser dans le passage de l'Europe à L'Amérique du Nord et de l'arabe au français. Ce livre narre mon parcours de vie ? Pour l'écrivain que je suis, le raconter est devenu plus qu'une simple illustration, mais bien la condition même de mon existence* » (Kattan : 2016, p. 11).

Les deux premières parties de l'autobiographie abordent le parcours migratoire de Naïm Kattan, le changement de la langue d'écriture, sa situation de juif d'Irak exilé et son rapport aux autres confessions. Dans les autres parties, il rend hommage à des amis qui ont marqué sa carrière d'écrivain, et des essais divers sur différents sujets en relation avec l'altérité, l'hybridité et le métissage. D'ailleurs, les faits autobiographiques et les prises de position de l'auteur permettent de faire le lien entre son parcours, ses idées et ses principes.

Dans le roman d'Alexakis Vassilis, le récit met en scène M. Nikolaïdés, un écrivain auto traducteur grec vivant à Paris. Il transmet surtout ses pensées sur son statut d'écrivain bilingue, son attirance pour les langues, les mots et l'écriture. Il avoue : « *J'ai le sentiment d'avoir épuisé le sujet de mes allés et venues entre Athènes et Paris […] je ne désire pas non plus inventer une histoire. Je le devais sans doute, car mon œuvre romanesque est tout de même un peu mince. Il faut dire que le travail de traduction de mes propres ouvrages, du grec au français ou du français au grec, me prend beaucoup de temps* » (Vassilis : 2002, pp. 11-12).

Dans cet extrait, le narrateur s'identifie à l'auteur, écrivain grec et francophone, il lui emprunte de nombreux traits. La mise en scène de quelques événements de sa biographie et des procédés métafictionnels permet de créer une réalité différente. Il exprime sa propre personnalité et laisse son vécu apparaître de manière cyclique dans sa fiction en le transférant vers des personnages réceptacles. Le narrateur autodiégétique évoque son parcours d'écrivain, l'écriture en français, l'auto-traduction en grec, les va-et-vient entre Athènes et Paris, l'apprentissage du Sango, le décès du père, l'exil et les raisons du départ. Plusieurs faits renvoient à la biographie de l'auteur Alexakis Vassilis, qui se fictionnalise, se montre et s'observe sous le masque de l'autre dans un mouvement de déplacement autofictionnel. En fait, le Moi devient la matrice créatrice de l'auteur, ce dernier revendique le droit de greffer le vécu dans le fictif.

Dans le cas de Vassilis, le genre autobiographique se trouve déséquilibré, vu qu'il incarne le décalage qu'implique toute représentation subjective, ce genre d'écrit est qualifié par Linda Lê, romancière et critique littéraire, d'« *autobiographie désaxée* », une écriture qui laisse entrapercevoir le moi personnel de l'auteur là où se cohabitent le monde romanesque et le monde autobiographique. *Les Mots étrangers* est une tentative de méditer sur la carrière de l'écrivain bilingue Alexakis/ Nikolaïdés où l'écriture permet de se regarder, de s'étudier et de s'auto-évaluer.

Avec Amin Maâlouf, le récit autobiographique revêt une autre dimension. L'auteur se penche sur son passé familial et personnel et propose une véritable quête de ses ancêtres pour constituer une

mémoire individuelle et collective du Liban. La quête des origines de Maâlouf est « *patiente, dévouée, acharnée* », elle est singulière car elle retrace le destin de sa famille en migration perpétuelle, « *sans doute avais-je manifesté, après la disparition de mon père, l'envie de mieux connaître ces épisodes du passé familial […] Mais rien qui ressemble à cette rage obsessionnelle qui s'emparait régulièrement de moi quand je m'adonnais à mes véritables recherches […]* » (Maâlouf : 2004, p. 9).

Le texte est plutôt un récit de vie déclenché par le décès du père, pour remonter à son passé, à celui de son grand père, à celui de son grand-oncle et à une foule des membres de sa famille. Il s'agit d'une tentative de reconstitution de la vie amoureuse de ces hommes et de ces femmes dont il se sent l'héritier. Le narrateur autodiégétique plonge le lecteur dans l'intimité de ces ancêtres, la rétrospection dans le passé mystérieux des Maâlouf, une tribu à la fois arabe et chrétienne lui permet de connaître le destin de ces libanais mus par la tentation de partir ailleurs.

À part le récit qui retrace les voies parcourues par les Maâlouf, le texte contient également des photographies tirées des archives de l'auteur. Une représentation graphique de ses origines familiales (carte routière p 482), un arbre chronologique présentant les ascendants et les descendants, ainsi que des extraits de la correspondance ancestrale. L'intégration des commentaires des photographies sert dans un texte autobiographique de révélateur du passé, de capteur d'une réalité lointaine.

La réalité de l'exil et de la déportation est une matière riche pour le roman migrant, Chahdort Djavann, dans son roman *Comment peut-on être français ?* met en scène une jeune femme iranienne en exil à Paris, à la recherche de la liberté de jouir de plaisirs aussi menus et naturels. Le récit raconte les peines et les difficultés d'intégration surtout l'apprentissage de la langue française et le retour du passé qui entravent le cours normal de la vie, « *Elle ressentait dans son cœur la haine des dogmes qui pendant ses années d'adolescence et de jeunesse lui avaient dérobé le droit à la vie, le droit à la liberté, le droit au plaisir. Qu'une fille arpente les rues, ça n'existe pas en Iran […] Au pays des Mollahs, les regards des hommes s'accrochent à vous, vous pénètrent, malgré le manteau et le voile* » (Djavann : 2005, pp. 29-30).

Djavann choisit un personnage en fugue que la répression politique et le dogmatisme religieux, étaient les raisons de son exil en France. Il est le double de l'auteur, car le vécu de la migration est présent dans le récit, Djavann revient aux scènes de son arrivée à Paris, la découverte des mœurs des français, l'apprentissage de la langue française et surtout la rencontre avec l'altérité. La découverte de l'autre génère chez Roxane le besoin de se réfugier dans la culture perse, des traits propres à la société iranienne (la polygamie), la tyrannie religieuse (le régime des Mollahs). Quoique la couverture indique « roman » au-dessous du titre, le récit contient des échos autofictionnels. Il existe des ressemblances entre l'auteur et son personnage à qui l'exil est une fuite du régime religieux extrémiste.

Pour Tierno Monénembo, il opte pour une fiction romanesque dont la thématique principale est la quête des origines, le héros est un jeune guinéen en quête de ses origines à Cuba. Le narrateur extradiégétique semble détenir tous les fils du récit. L'œuvre de Monénembo se nourrit de l'histoire et l'actualité africaine notamment celles de la Guinée. L'expérience personnelle retentit dans le roman, l'origine du personnage principal, son nom Tierno, le retour à l'Histoire de la Guinée et Sékou Touré. La quête des origines est animée par des souvenirs fugaces, elle permet de tisser des liens avec les origines africaines des cubains et mettre en parallèle le désenchantement politique dans les deux pays. En revanche, même si l'œuvre s'inscrit dans la catégorie du roman, l'auteur est présent en filigrane, son expérience migratoire et ses lectures, le narrateur déclare : *« Tierno Alfredo Diallovogui […] un africain à la recherche de ses racines[…] débarquer un beau soir de Paris tout en se disant de Guinée et revendiquer des ancêtres cubains, cela méritait pour le moins une explication »* (Monénembo : 2015, pp. 25-26-27).

Il est à noter qu'après l'étude du corpus migrant, les œuvres, quel que soit le genre littéraire adopté par chaque écrivain, contiennent des échos biographiques. L'écrivain migrant se réfère à son expérience migratoire, son principe de base est « *la fictionnalisation de son Moi* », autrement dit le Moi

devient une matière première pour les récits migrants. Dans ce processus de fictionnalisation, l'auteur effectue un passage de l'identité personnelle à l'identité narrative, il s'engage dans une pratique introspective pour ainsi fusionner l'histoire personnelle avec celles des autres. Les personnages mis en scène répondent à cette exigence dictée par les auteurs migrants.

De l'identité personnelle à l'identité narrative

La théorie narrative de Paul Ricœur est fondée sur la triade : décrire, raconter, prescrire. Chaque moment de cette triade implique un rapport spécifique entre constitution de l'action et constitution de soi. Autrement dit, le récit s'articule autour de deux aporétiques ; une aporétique de l'identité personnelle, selon laquelle le narrateur invoque des faits ayant marqué sa vie antérieure, et une autre aporétique relative à l'ascription des actions. Ces dernières sont organisées en récit présentent des traits qui ne peuvent être élaborées thématiquement que dans le cadre d'une éthique prétendant faire médiation entre la description et la prescription des faits. L'histoire de l'identité personnelle s'apparente à une série de faits sociaux qui servent de ressources nécessaires pour faire comprendre cette identité. L'identité devient ainsi l'union de l'histoire et de la fiction. *« Toute identité est problématique comme lieu d'intégration de la motivation personnelle et d'élection sociale, lorsqu'il affirme encore qu'histoire personnelle et histoire sociale confluent. Le terme d'identité renvoie pour lui au sentiment subjectif et tonique d'une unité personnelle et une continuité temporelle* » (Erikson : 1972, p. 13).

Dans le cas des récits en question, le sujet migrant part à la recherche de son identité à l'échelle de la vie entière. La problématique de l'identité personnelle est liée à la permanence de temps, car il est facteur de dissemblance, d'écart et de différence. La mise à distance temporelle permet de remettre en question le vécu, de l'assimiler et enfin de lui trouver des explications. L'instance narrative dans les récits migrants, quel que soit le point de vue adopté, repose sur des ressources intrinsèques à la vie de l'auteur, elles retentissent dans son œuvre littéraire et constituent, par la suite, l'idée matricielle de l'acte d'écrire. Les expériences migratoires racontées sont marquées par l'intervention de l'identité narrative dans la constitution conceptuelle de l'identité personnelle. L'identité narrative permet-elle ainsi d'ascrire les actions dans une perspective fictive, sans pour autant renoncer à la quête de soi amorcée par le récit.

Dans *La Québécoite* de Régine Robin, le récit de l'exil est assuré par plusieurs voix narratives, la première est celle de la narratrice qui représente l'acte d'écriture par lequel elle crée un personnage racontant ses errances et ses essais de (ré) enracinement déçus : *« Il serait une fois une immigrante. Elle serait venue de loin- n'ayant jamais été chez elle. Elle continuerait sa course avec son bâton de juif errant et son étoile à la belle étoile [...] »* (Robin : 1993, p. 64). L'autre voix est celle d'une narration intradiégétique qui assure le récit de soi et met en scène d'autres héros scripteurs, *« pourtant j'avais essayé. Une autre vie, un autre quartier, d'autres réseaux sociaux, une nouvelle aventure [...] »* (Robin, 1993, p. 97).

Dans les trois récits, la narratrice recourt à une autre technique narrative, le ressassement. La vieille juive Mimi Yente et son chat bilou sont récurrents dans toutes les sections du roman. Elle assure la continuité avec la mémoire juive et exprime certaines obsessions liées à la Shoah, comme elle lui rappelle l'appartenance à la confession juive (La célébration du Sabbat). Dans les trois esquisses du récit, la multiplicité des voix traduit la volonté de comprendre le processus de la construction de l'identité narrative. À l'insu de l'identité personnelle, se tisse une autre identité prenant en considération la dimension historique.

Le passage à l'identité narrative exige, chez la Québécoite, l'invocation de faits socio-historiques marquant la première moitié du XXe siècle. La compréhension de soi s'opère à travers l'ancrage dans la réalité socio-historique L'autofiction, chez Robin, est à la fois individuelle et collective, d'une part elle rend hommage à son identité migrante, et d'autre part elle tente d'ascrire les actions dans un cadre plus élargi, celui de l'Histoire.

Dany Laferrière, en relatant son arrivée à Montréal et la découverte du pays d'accueil adopte un regard examinateur. La diégèse représente les étapes parcourues pour s'intégrer dans la société montréalaise. Le souci de concision préoccupe le narrateur qui ne s'attarde pas sur les détails. Aussi le récit se caractérise-t-il par l'absence de linéarité car les faits sont organisés selon leur présence dans l'esprit de l'écrivain. Le passage d'une séquence narrative à une autre se fait promptement, sans transition.

Les digressions narratives sont fréquentes dans le roman de Laferrière, le récit de l'arrivée est interrompu par les différents retours au passé haïtien : « *À Port-au-Prince, la nuit est/ brève. La ville dort à poings/ fermés entre onze heures du / soir et quatre heures du matin [...] »* (Laferrière : 1994, p. 44), la rétrospection/ l'analepse est assez fréquente dans le roman. Les digressions intellectuelles introduisent l'auteur dans un jeu littéraire ouvrant l'espace du texte sur d'autres facteurs qui pourraient enrichir l'identité narrative en cours de construction. La mise en intrigue de l'identité migrante obéit, chez Laferrière, à des règles diverses. Le passage de la description à la prescription exige un recours permanent aux facteurs externes, sociaux surtout, vu que l'identité narrative s'est construit simultanément avec la trame narrative.

Dans *Les Urnes scellées*, le récit policier s'interfère avec le récit de quête identitaire, les deux genres s'articulent autour des thèmes de la perte, du manque et de leur réparation, et s'entremêlent intimement dans le récit en donnant naissance à un phénomène d'intergénérécité[2]. Le récit policier amorce le roman Adrien, témoin du meurtre de Sam Soliman, s'engage dans une enquête policière en vue de déceler la cause du crime, ce qui lui permet d'accéder aux scènes du passé. Il se comporte tel un archéologue qui s'apprête à dépoussiérer le passé et le reconstruire, néanmoins l'enquête se heurte à de nombreux obstacles en l'occurrence le silence des proches et des témoins, et la dominance des rumeurs du passé émises par les hâbleurs. L'échec de l'enquête est un indice de la transgression des règles génériques, le récit policier demeure inachevé car l'enquête est insoluble alors que le passé demeure irrécupérable. Ollivier effectue une distanciation du schéma narratif traditionnel et de le recontextualiser à travers son expérience de l'exil.

L'imbrication du récit policier et celui de la quête identitaire laisse entrapercevoir un narrateur extradiégétique, qui intervient par des ingérences pour ajouter des commentaires aux faits et aux péripéties de l'intrigue. Ce narrateur, ayant pour référence son propre vécu migratoire, mélange les genres et transgresse la forme canonique du récit classique du retour. Dans le roman d'Ollivier, la conception narrative de l'identité du soi repose sur les pouvoirs de la narration. L'intergénérécité permet d'identifier une identité narrative qui se construit en filigrane, les faits historiques constituent des ressources indispensables pour se comprendre. Entre la fiction et l'histoire, se construit une certaine continuité temporelle de l'identité permettant ainsi d'apporter une réplique poétique aux apories de l'ascription.

Carrefours d'une vie de Naïm Kattan, le genre autobiographique est annoncé dès les premières lignes, le narrateur autodiégétique insiste sur le processus de la construction de l'identité narrative influencée par l'expérience de l'exil, l'ancrage linguistique et culturel dans la société d'accueil, les figures littéraires ayant impacté sa carrière d'écrivain, ainsi que des essais réflexifs relatives à son statut d'écrivain migrant juif. Dans cette autobiographique, le mélange des genres et des procédés narratifs permet de faire le point sur la vision de l'auteur autour de la rencontre et du croisement. L'éclatement des frontières textuelles exprime le souci d'éradiquer les frontières géographiques et culturelles. D'ailleurs, le passage de l'identité personnelle à l'identité narrative s'opère à travers une quête expérientielle et transformatrice qui, à travers l'analepse, tente de trouver des explications aux choix personnels de l'écrivain à travers les faits historiques.

---

[2] *« [Il] étudie les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux genres, par l'entremise de stratégies diverses ».*

Depuis la naissance en Irak jusqu'à l'ancrage dans la société québécoise, Naïm Kattan recourt au ressassement ; une stratégie narrative qui permet à l'auteur de reprendre des faits jugés indispensables à la formation de sa personnalité, pour s'inscrire dans une tradition juive diasporique. Dès la première partie, Kattan revendique son appartenance religieuse à travers la naissance, l'éducation, les récits bibliques, les pratiques religieuses surtout la célébration du Sabbat. La judéité de Kattan constitue la trame de fond de son œuvre littéraire, d'où le passage de la narration des faits socio-historiques à la réflexion sur des thématiques relatives à son existence d'écrivain exilé. L'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires racontées par le sujet lui-même, la vie, ainsi, devient un tissu d'histoires racontées. Le but est de revenir à sa vie antérieure et transformer ainsi les identités personnelles. L'histoire personnelle et l'histoire sociale confluent pour contribuer à la constitution de l'identité narrative permettant par la suite de proposer une vision du monde.

Le récit autobiographique de Vassilis Alexakis est fondé sur un événement narratif bien déterminé, celui de l'apprentissage du Sango. Tous les événements, les péripéties s'articulent autour de ce voyage linguistique, la mise en intrigue donne une unité de signification lors de l'apprentissage du Sango. L'écrivain auto-traducteur qui assure la diégèse part à la recherche d'autres univers linguistiques, pour réussir enfin à vivre son altérité linguistique et lui trouve des explications rationnelles.

La distanciation du réel est une stratégie indispensable pour méditer sur son avenir d'écrivain bilingue, auto-traducteur. La mise en intrigue opère plusieurs médiations entre les événements et l'unité temporelle de l'histoire racontée, entre les composantes disparates de l'action, intentions, causes et hasards, et l'enchaînement de l'histoire, entre la pure succession et l'unité de la forme temporelle. Le récit part d'un événement réel celui de l'apprentissage du Sango et déclenche, par la suite, un ensemble d'actions et des péripéties. La réalité s'emmêle à la fiction pour créer un univers romanesque où se déploient les quatre espaces linguistiques : le français, le grec, l'auto traduction et le Sango. La configuration narrative exige la concurrence entre la concordance et l'admission des discordances, l'identité narrative, dans le cas de Vassilis Alexakis que lorsque s'opère une synthèse « *concordante-disconcordante d'événements* ». Le roman permet à Alexakis de se livrer à un mélange des langues où il crée des imaginaires linguistiques et culturelles diverses, pour ainsi se constituer une identité narrative et transformer ainsi son identité personnelle.

Chahdort Djavann, dans son roman *Comment peut-on être français ?* adopte un métissage textuel éloquent, le roman épistolaire fusionne avec le récit de fiction. L'alternance des chapitres rétrospectifs et les lettres adressées à Montesquieu est une caractéristique inhérente à l'œuvre. Dans les chapitres rétrospectifs, la narratrice extradiégétique relate le parcours de Roxane, avant et pendant l'exil. L'enthousiasme de la découverte de Paris se métamorphose en une appréhension surtout quand le passé envahit le présent et le torture. Les scènes de l'enfance se confondent avec celles de la vie parisienne, l'apprentissage de la langue française et la douleur de l'exil rappellent le traumatisme de l'incarcération et du viol. Les multiples analepses auxquelles recourt la narratrice traduisent l'ancrage du personnage dans le passé, ainsi que la désappartenance et l'exclusion ressenties dans la société d'accueil.

Dans l'espace du récit en question, celui de Djavann, l'auteure revient sur sa vie antérieure et transforme ainsi son identité personnelle. La mise en intrigue de son histoire de vie nécessite des événements narratifs multiples, des péripéties, des surprises qui, sans mise en ordre, sans concordance, se réduisent à de simples occurrences et ne peuvent aboutir au dénouement. Elle consiste à donner une unité de signification à toutes les péripéties et à tous les événements qui surviennent dans son histoire et affectent son identité. Dans l'histoire racontée, le personnage de Roxane/ Djavann, avec ses caractères d'unité, d'articulation interne et de complétude, conserve tout au long de l'histoire une identité corrélative de celle de l'histoire elle-même.

Entre récit rétrospectif et récit épistolaire, Djavann recourt à une subversion des formes littéraires canoniques, le récit de la migration rompt avec la forme classique et linéaire du récit car l'auteure

opte pour un mélange de genres littéraires. Le récit soumet l'identité aux variations imaginatives que le récit engendre et recherche. Les deux modalités de l'identité (personnelle et narrative) sont en interaction continue, selon laquelle le personnage subit des transformations et son identité est mise à l'épreuve quand elle échappe au contrôle de l'intrigue et son principe d'ordre. Dajavann, ainsi, ancre son personnage dans un univers textuel qui outrepasse les frontières des genres littéraires, le récit analeptique à caractère autobiographique et le récit épistolaire. Elle veut s'inscrire dans un discours métatextuel prônant le dépassement et la transgression des formes canoniques. L'adoption d'une telle identité narrative lui permet de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence à travers la fréquentation de récits d'histoire ou de fiction.

En guise de conclure, l'écriture autobiographique est plutôt un retour sur des scènes antérieures de la vie d'un écrivain. Dans le cas de l'écriture migrante, les écrivains migrants reproduisent leur vécu migratoire, il s'agit ainsi d'une mise en scène du biographique qui s'interfère avec le fictionnel. Dans notre réflexion, nous nous sommes interrogés aussi bien sur la mise en intrigue du Moi que sur la manière qu'adopte chaque écrivain pour effectuer le passage de l'identité personnelle à l'identité narrative. Il y avait question de trois points essentiels à traiter, d'abord l'ambiguïté générique, ensuite le processus de fictionnalisation du Moi migrant et enfin le passage de l'identité personnelle à l'identité narrative.

D'après l'étude approfondie du corpus migrant, nous avons tiré quelques conclusions qui seront organisés selon les axes étudiés.

Le canon littéraire du genre migrant ne s'apprête à être classifier à aucun genre romanesque. Les romans étudiés sont des autobiographies, des autofictions ou des récits fictionnels. Les différentes tentatives de distanciation du réel sont vouées à l'échec, le Moi migrant constitue le catalyseur des récits en question, le « Je » s'impose et organise des textes souvent construits sur des moments de réminiscences du narrateur laissant la mémoire guider le récit. L'auteur procède par transformation ou transposition du passé en récit, le passé fictionnel sert à expliciter le présent. L'auteur traduit sa migrance à travers un personnage qui lui ressemble, ou qui lui emprunte quelques traits. Le personnage devient un représentant de l'expérience migratoire de l'écrivain malgré les tournures narratives et les tentatives de brouillage. Les déplacements autofictionnels agencent cette écriture fondée sur les glissements permanents de l'autobiographie vers la fiction.

La fictionnalisation du Moi migrant, s'effectue à travers un processus identique, la pratique d'introspection est une sorte de quête de soi, où le passé explicite le présent.

Dans les récits en question, le sujet migrant part à la recherche de son identité à l'échelle de la vie entière. L'instance narrative dans les récits migrants, quel que soit le point de vue adopté, repose sur des ressources intrinsèques à la vie de l'auteur, elles retentissent dans son œuvre littéraire et constituent, par la suite, l'idée matricielle de l'acte d'écrire. Les expériences migratoires racontées sont marquées par l'intervention de l'identité narrative dans la constitution conceptuelle de l'identité personnelle. L'identité narrative permet d'ascrire les actions dans une perspective fictive, sans pour autant renoncer à la quête de soi amorcée par le récit.

Bibliographie

ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : KARTHALA, 2005.

DARIEUSSEQ, Marie. « L'autofiction, un genre n'est pas sérieux ». *Poétique* 1996 : 369-380.

ERIKSON, Eric. *Adolescent crise. La quête de l'identité*. Paris : Flammarion, 1972.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du SEUIL, 2004.

GUSDORF, George. *Les écritures du moi, Ligne de vie 1*. Paris : Les éditions Odile Jacob, 1991.

HAREL, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante. Les voies d'une herméneutique*. Montréal : XYZ éditeur coll. "Théorie et littérature", 2005.

LE BRUN, Monique & COLLES, Luc. *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique, France, Québec Suisse*. Cortil-Wodon, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

RICOEUR, Paul. _ *Temps et récit*, tome 3 Le tome raconté, 1985, consulté en ligne

Soi-même comme un autre, éditions le seuil, Paris, 1990,

La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Éditions du SEUIL, 2003.

Corpus Migrant

ALEXAKIS, Vassilis. *Les Mots étrangers*. Paris : Gallimard, Folio collection, 2002.

DJAVANN, Chahdort. *Comment peut-on être français ?* Paris : J'ai Lu, 2005.

KATTAN, Naim. *Carrefours d'une vie*. Montréal : Éditions Huturbise, 2016.

LAFERRIERE, Dany. *Chronique de la dérive douce*. Paris : Le livre de poche, 2014 (1994).

MAÂLOUF, Amin. *Origines*. Paris : Livre de poche, 2004.

MONENEMBO, Tierno. *Les coqs cubains chantent à minuit*. Paris : POINTS, 2015.

OLLIVIER, Émile. *Les Urnes scellées*. Paris : Albin Michel, 1995.

ROBIN, Régine. *La Québécoite*. Montréal : XYZ éditeur, 1993(1983).

Convergences et contradictions des enjeux de la production autobiographique en éducation populaire

Mathieu Cipriani

magma@analisiqualitativa.com

Docteur en Études théâtrales en 2020, enseigne actuellement à l'Université d'Aix-Marseille (AMU).



Alkonost, oiseau de joie et de chagrin, huile sur toile (1896), Viktor Mikhaylovich Vasnetsov (1848-1926), Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1990.

Abstract Pour documentée qu'elle soit, la mise en récit est nécessairement une construction et donc une fiction. Or selon les formateurs, elle est à même de conduire les stagiaires à des modes d'action qu'ils pourraient déduire eux-mêmes de leurs savoirs expérientiels. Ainsi, la procédure de création est envisagée comme une tâche à accomplir dans la mesure où elle met en dialogue les participants et plus tard, les spectateurs pour mettre en dialogue leurs expériences et leurs représentations de la réalité. Si les conférences sont suivies d'un débat avec le public ou d'un moment de formation, ou encore de la formation d'un groupe de parole, c'est pour chercher à mettre en relation les consciences les unes avec les autres.

Dans son manifeste de 1945, l'association d'éducation populaire Peuple et culture déclare que la culture *« ne saurait être plaquée sur la vie du peuple »* mais *« [qu'] elle doit en émaner »* (Peuple et culture, 1945, p. 3). La production autobiographique semble hériter de la recherche de cette culture endogène : un locuteur, avec l'aide d'un éducateur, énonce et organise un certain nombre de faits concernant sa vie. La présence de l'éducateur dans ce processus de création suppose que cette production autobiographique se construit en suivant une méthode. Deux démarches nous paraissent représentatives de ces procédés d'écritures en éducation populaire. La première concerne les habitants d'un village et la création entre 1993 et 1999, d'un journal bimestriel, *La gazette de Passay*, que la conseillère technique Marie Jo Coulon a contribué à réaliser avec le concours de l'Association Paroles de Passis[1]. La seconde s'adresse à des militants qui participent à une session de formation à la production de conférences gesticulées, intitulée « Monte ta conf' » en 2015, en Picardie. Ces deux dispositifs traduisent bien la polarisation des productions autobiographiques en éducation populaire. Certes, tous deux ont pour condition de réalisation, l'authenticité du locuteur et pour finalités : la création collective de savoirs, la production d'une culture et la production

[1] Ces récits ont fait l'objet d'une publication de l'association paroles de Passis, Collectif *À Grand-Lieu un village de pêcheurs Passay se raconte,* Nantes, Centre Histoire du travail, 2018.

de droits. Mais les propriétés sociales des auteurs et des destinataires de ces deux dispositifs conduisent les éducateurs à tenir des discours contradictoires quant aux enjeux politiques des œuvres à réaliser.

La mémoire est collective

Dans ce premier cas d'étude, Marie Jo Coulon, Jacques André et Claude Naud, se présentent comme trois conseillers techniques et pédagogique. Il faut savoir que les C.T.P. ont été les premiers animateurs rémunérés pourvus d'un diplôme d'État sanctionnant une formation en éducation populaire. La professionnalisation des animateurs a trouvé sa réalisation en juillet 1971 dans une initiative publique conduite par le projet de la politique culturelle de Jacques Duhamel, ministre des Affaires culturelles de janvier 1971 à mars 1973, portant sur le temps de loisirs et le développement de la capacité d'expression et de création des individus. Il est intéressant de noter que la délivrance de ce diplôme de conseiller en éducation populaire (D.E.C.E.P) reposait sur *« la capacité des candidats à analyser leur propre expérience et à la situer dans un contexte social et culturel »* (Mignon, 2007, p. 123) et sur *« la présentation par le candidat de sa biographie raisonnée, mettant en valeur ses expériences, ses capacité et ses compétences »* (Mignon, 2007, p. 123). Cette professionnalisation dépendait non seulement de la validation des aptitudes intellectuelles des candidats mais encore de leur expérience de terrain. Il s'agissait de vérifier leur capacité à prendre de la distance vis-à-vis de leur parcours de vie et de penser rétrospectivement leur cheminement personnel pour y repérer des significations prospectives en lien avec leur horizon d'attente professionnel. Il est frappant d'observer une similitude entre les modalités d'obtention du diplôme de Conseiller technique et la production autobiographique encouragée par les C.T.P lors de l'expérience d'écriture des habitants de Grand-Lieu. En effet, M. J. Coulon, J. André et C. Naud entreprennent de recueillir le témoignage des habitants de Passy, un village situé en bordure du lac de Grand-Lieu à vingt kilomètres au sud-ouest de Nantes, en Loire-Atlantique. On apprend que les Passis sont des *« enfants du lac »* pour la plupart nés pêcheurs de père en fils. Et que cette activité de pêche aujourd'hui moins attractive, est en passe de disparaître.

Cent dix ans après la création de la Société coopérative des pêcheurs du lac de Grand-Lieu, les pêcheurs ne sont plus qu'une poignée à perpétuer l'activité. Beaucoup de choses ont changé : le lac est devenu propriété de l'État en 1977 et c'est désormais avec ses services que le bail est signé ; le classement du lac en réserve naturelle a entraîné l'apparition de contraintes environnementales fortes (Collectif, 2018, p. 256).

L'enjeu est donc de raviver chez les passis la mémoire de *« la vie d'avant »*. Les premiers entretiens débutent en septembre 1991 lorsque les conseillers rencontrent les responsables de la société des pêcheurs. Il sera décidé d'un commun accord d'élargir le cercle des participants à l'ensemble des habitants et en particulier des femmes. *« Chaque nouvelle rencontre nous donne les noms d'autres personnes à solliciter. Ainsi la toile se tisse, ainsi s'écrit lentement l'histoire du village »* (Collectif, 2018, p.5). Le bouche à oreilles et les recommandations des premiers contributeurs permettent de faciliter la prise de contact avec les nouveaux. Cette histoire s'écrit donc d'un récit à l'autre, par rebond. Aussi, les conseillers cherchent-ils à mettre en relation les habitants autour d'un héritage commun.

Pour M. J. Coulon, le rôle des C.T.P. est avant tout celui de *« médiateurs »*. *« En matière d'histoire de vie collective, un des aspects de la médiation consiste à susciter ou accompagner le projet " d'écriture " de façon à ce qu'il parvienne à son terme et soit lisible au-delà du seul public directement concerné »* (Coulon 2000, p.171). Il faut recueillir les récits et vérifier qu'ils puissent avoir un destinataire autre que le groupe dont est issu le locuteur. La production narrative doit donc être

compréhensible par le plus grand nombre. C'est pourquoi, par leur altérité, les C.T.P veillent à ce que les narrations ne tombent dans l'écueil de la nostalgie laquelle renvoie toujours à un *« paradis perdu »*, un passé mythique inaccessible au lecteur étranger aux récits (Coulon 2000, pp. 182-183). Les conseillers permettent également *« d'extraire de l'implicite ce que le groupe ne juge pas nécessaire de formuler puisque déjà su »* (Coulon, 2000, p. 171) et ainsi garantissent la communication vers l'extérieur à l'ouvert d'une communauté plus grande. *« En éducation populaire, l'histoire de vie collective peut être médiatisée dans les deux acceptations du terme : rendue médiate par la parole d'un médiateur et rendue publique à travers le support choisi »* (Coulon, 2000 p. 172). Les conseillers sont des *« passeurs de parole »* et cela induit de leur part, une attitude la fois bienveillante et distante pour ne pas dire critique. *« Le médiateur est aussi celui qui objective, révèle les cohérences cachées, note les divergences qui parfois se perdent dans les reconstitutions individuelles »* (Coulon, 2000 p. 171). Il s'agit de déployer les récits à partir de ce qui les relie pour former une histoire commune. M.J. Coulon indique que *« le fait de collecter des paroles singulières à Passay pour susciter l'émergence d'une parole plurielle de Passis engage un processus de réappropriation collective de l'histoire du village et favorise ou renforce la prise de conscience d'une identité commune »* (Coulon, 2000 p. 18). La contribution de tous les participants permet la réalisation de l'histoire de vie du village et à travers elle, la réactivation d'une mémoire collective. Le titre des récits indique que cette mémoire relève d'un savoir expérientiel partagé. Citons en exemple : « Née avec le siècle », « À l'école, à pied en galoche », « Ç'a bien changé ! », « la pêche de « dans l'temps » », « Souventes, fois, j'ai vu », « L'homme qui faisait des bateaux », « En tressant des joncs » ou encore « À la coop l'émancipation »[2]. Arrêtons-nous un instant sur cette dernière occurrence.

En 1907, après un fort mouvement de grève des pêcheurs syndiqués de Passay, sont créées deux Sociétés coopératives ouvrières : l'une de pêche et l'autre de consommation. La célébration des cent ans de ces deux coopératives est encouragée par les trois conseillers, or le souvenir de cette lutte ne figure dans aucun récit des habitants qu'il nous a été donné de lire dans l'ouvrage collectif paru en 2000. Ni les conseillers ni les participants ne semblent vouloir produire un quelconque effet politique à partir de cette mémoire militante. M. J. Coulon invite au contraire, à réfléchir sur le fourvoiement d'une démarche qui investirait le champ des histoires de vie à partir d'une approche idéologique. Cela réduirait à néant, selon elle, toute démarche d'éducation populaire qui, par définition, *« invite au questionnement, au changement, mais seuls les acteurs choisiront leurs luttes. Lorsque l'intention volontariste d'action sur un milieu ou un groupe est manifeste, elle provoque des phénomènes de résistance à quelque chose d'imposé. L'éducation populaire accrochée à une finalité politique ou religieuse ne rejoint pas les cultures populaires car l'objectif est moins de changer que d'ouvrir les possibles »* (Coulon, 2000, p. 177).

L'intime est politique

À l'inverse, dans les stages de formation à la création d'une conférence gesticulée, la production d'un récit de vie est toujours envisagée comme une méthode pour élaborer des savoirs militants. En 2017, Nicolas Brusadelli qui a suivi un cycle de trois sessions de formation à la création d'une conférence gesticulée intitulée « Monte ta conf' » en tant qu'observateur participant, relate son expérience dans l'article *« Politiser sa trajectoire, démocratiser les savoirs. La fabrique des " conférenciers gesticulants " »* (Brusadelli, 2017, pp. 93-106). Il montre que *« les stagiaires doivent […] se soumettre à un processus de réécriture biographique à travers des dispositifs qui occupent une bonne partie des deux premières semaines de formation »* (Brusadelli, 2017, p. 99). Et en effet, la même année, dans un

[2] *Ibid*, pp. 2-3.

stage organisé par la scop l'Ardeur, Karima Ghailani, également stagiaire, créée la conférence gesticulée *Cendrillon fait grève*. Cette œuvre est exemplaire du geste autobiographique et surtout de la transformation qui s'est opérée chez elle au moment de produire son récit de vie durant les sessions de formation. Au début de sa conférence, elle indique aux spectateurs que les propos qu'elle tient portent sur les inégalités matérielles et qu'elles seront observées selon un point de vue personnel qui ne prétend à aucune neutralité. *« En fait notre point de vue situé est influencé par notre position sociale, notre statut économique et notre genre »*[3]. La conférencière gesticulante montre qu'elle a appris à définir son identité en acquérant un appareil critique grâce auquel elle peut interpréter son vécu personnel. Elle fait alors publiquement la démonstration de cette acquisition. Elle se dirige vers une table posée à jardin en avant-scène, et présente au public des feuilles intercalaires de couleurs différentes qui symbolisent chacune un filtre :

Je suis une femme, premier filtre, je suis de classe moyenne, alors je range dans les classes moyennes, le fait que j'ai un travail qui me permet d'avoir la chance d'être propriétaire de ma maison et de manger à ma faim, je suis d'âge moyen [...] entre vingt et cinquante-cinq (rire dans la salle), je suis hétéro, [...] la plupart du temps. Ah ! j'oubliais un filtre : je suis blanche. En fait est-ce que je suis blanche ? Mon nom est Karima, mon père est marocain, ma mère espagnole et pourtant, je me suis toujours considérée comme blanche, jusqu'à il y a un an et demi lorsque j'ai préparé cette conférence gesticulée, je m'étais toujours vue comme blanche. En faisant exactement cette conférence devant une amie conférencière, elle me dit non Karima, t'es pas blanche, t'es zèbre ! Je suis zèbre ?! […] Et à chaque fois que j'ai vécu une discrimination, liée à ma « zébritude », moi je ne savais pas que c'était lié à ma « zébritude », je ne savais pas que j'étais zèbre, et bien du coup je la vivais comme un échec personnel[4].

Cet extrait témoigne de la capacité de la conférencière à faire l'analyse critique des dominations enchevêtrées qu'elle subissait avant la formation. Elle montre sa capacité à produire par écrit, un savoir et à adopter une épistémologie propre au groupe socio-économique auquel elle appartient. Mais la transformation idéologique qui s'est opérée chez cette stagiaire nécessite au préalable certains prérequis.

En effet, N. Brusadelli précise un point essentiel concernant les candidats visés par cette formation. *« Au-delà de l'occupation d'une position " moyenne " dans l'espace social, les participants – qui sont pour la moitié des femmes- se ressemblent également du point de vue de l'âge (la moitié a moins de 35 ans, les deux tiers moins de 40 ans), de leur inscription dans les rapports sociaux de " racisation " […] mais surtout de leur sensibilité militante entendue au sens large »* (Brusadelli, 2017, p. 96). À cela s'ajoute précise-t-il, une sensibilité politique homogène. *« En amont du Monte ta conf', des sélections avaient été effectuées par les trois formateurs, sur la base de candidatures écrites et parfois d'entretiens téléphoniques (les candidats devant expliciter le thème de leur future conférence, l'angle choisi pour la traiter ou encore leur motivations personnelles). L'un des critères majeurs de sélection avaient alors été de s'assurer de la présence d'une sensibilité militante a minima chez ces derniers »* (Brusadelli, 2017, p. 96). Lors de la sélection des stagiaires, chaque candidat doit avant tout, exprimer une sensibilité anticapitaliste, laquelle est sensée être commune au sein du groupe de stagiaires.

[3] Voir la vidéo *Cendrillon fait grève* de Karima Ghailaini sur le site de L'Ardeur. URL : www.ardeur.net Page consultée le 8 août 2017.
[4] *Ibid.*

Ce positionnement politique était également une règle observée par les membres fondateurs de la scop Le Pavé créée en mars 2007. Dans sa thèse portant sur la création d'une recherche-action en Bretagne, qui a donné naissance à cette société coopérative, Alexia Morvan montre que chaque futur coopérateur avant la création de la structure devait faire son récit de vie aux autres membres pour tracer des lignes de convergences entre les convictions, les valeurs défendues par la coopérative et les expériences de chacun, les parcours de vie, c'est-à-dire les conditions qui auraient conduit les membres du groupe à s'engager dans cette initiative. Et A. Morvan d'affirmer que les membres fondateurs et coopérateurs partageaient à peu près tous la même culture politique. *« La composition du groupe permet des frottements et convergences entre différents héritages politiques, marxiste, anarchiste dont anarcho-syndicaliste, féministe, écologiste (décroissance), et altermondialiste. Le groupe recouvre toutes les nuances de la gauche française et soutient une forme de convergence des luttes […] Aucun n'a jamais pris de carte dans un parti gouvernemental et la plupart des membres ont un doute sur la capacité de changer la société par la prise de pouvoir (au niveau de l'État) »* (Morvan, 2011, p. 504) Ainsi, le stage de production de conférences est organisé par des militants qui s'adressent à d'autres militants. Chacun est mis en situation de pouvoir apprendre de l'autre et d'entretenir une mémoire des luttes passées pour préparer celles à venir.

Pour F. Lepage, la propédeutique de la lutte consiste en ce que *« chacun participe à l'élaboration d'un rapport de forces anticapitaliste et invite à se poser des questions de sa propre place dans ce système »*[5]. La production et le partage de savoirs organisés au cours de chaque session de stage est une mise en commun. Celle-ci fait appel à une forme de coopération pédagogique qui est toujours présentée comme une *« dénonciation politique »*[6]. Un gesticulant disait : *« Lorsque nous aurons tous fait notre conférence gesticulée, " ils " auront perdu. Nous aurons tous transformé notre expérience en un récit politique partageable, et nous aurons reconstruit une conscience commune de la domination »*[7]. Ces propos reprennent le positionnement de Franck Lepage selon lequel, le stage de réalisation permettrait aux locuteurs de s'affranchir d'une domination en incarnant une théorie critique. L'enjeu est de construire par le récit une dénonciation politique susceptible d'encourager l'action politique. Les stages offriraient la possibilité aux participants d'apprendre par la transmission d'un savoir tiré des expériences personnelles de chacun.

À ce titre, c'est aussi une démarche d'éducation populaire que de demander aux gens de se raconter. En effet, y compris dans l'éducation populaire nous proposons souvent aux gens de dire ce qu'ils pensent sur un registre argumentatif, or nous savons que ce registre n'est pas partagé par tout le monde de la même façon, qu'il est stigmatisant et potentiellement excluant ; cette méthode permet aux gens d'exprimer des idées sans entrer dans un discours conceptuel. Ainsi, poser la question du sens de ses actions, de l'engagement ou du politique a pu être rédhibitoire pour certain alors même que le récit qu'ils faisaient de leur vie exprimait clairement ce que d'autres auraient nommé *« politique »*[8].

Les faits concernant le locuteur contiennent des éléments d'intelligibilité. Ils permettent de relier les expériences personnelles à la dimension sociale, historique et économique dont ils sont issus. Les raisons théoriques qui justifient une telle démarche rejoignent le principe féministe de la Déclaration

[5] Franck Lepage, « Conférences gesticulées », dans *L'Ardeur,* URL : www.ardeur.net, site consultée le 23 août 2019.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*

du Combahee River collective, écrite en 1977, qui affirmait que *« le personnel est politique »*[9]. F. Lepage semble s'appuyer sur les mêmes principes, quand il affirme *« [qu'] une action d'éducation populaire est une action culturelle en ce sens qu'elle consiste à modifier la représentation d'un problème (le racisme, le chômage, la violence à l'école, le viol, etc.) pour en faire apparaître l'effet de système en lien avec une organisation socio-économique générale de la société : le capitalisme »*[10]. Les récits de vie doivent donner à voir un adversaire commun auquel le locuteur doit faire face. Et ce qui permet d'agir avec plus d'efficacité sur le destinataire pour le convaincre de rejoindre la lutte, c'est l'authenticité du narrateur.

En quête d'une authenticité

N. Brusadelli explique que la question de l'authenticité est au cœur des problématiques d'écriture du moins, lors deux premières sessions de stage.

Les commentaires des participants sont en réalité souvent orientés sur « l'authenticité » de la performance : « ça te ressemble », « c'est vraiment ce qui t'habite », « On te découvre », « Offre–nous de toi, ne sois pas radin, les gens te le rendront », etc. À travers ces commentaires, c'est l'un des aspects fondamentaux de la production d'une conférence gesticulée qui transparaît : pour ceux qui s'y essaient, elle revêt ainsi les habits de la création personnelle, de l'autoanalyse, de la mise en jeu de son identité sociale (Brusadelli, 2017, p. 103).

Si l'enjeu consiste avant tout à politiser les récits, cette auto-expression des stagiaires dans la mise en œuvre de leur histoire de vie garantirait une analyse critique. Aussi, l'un des critères de réussite d'une conférence se traduit-il par le besoin d'identifier, de reconnaître l'authenticité du locuteur, la justesse de son propos. Le chapitre du troisième Cahier du Pavé, intitulé *« En guise d'introduction, une brève description de nos méthodes de travail »* reprend les éléments de réflexion contenus dans l'article « La poésie est une arme chargée de futur. Conceptualiser la prise de parole », paru en 2013, dans le *N°18* de la revue *Variations.*

La plupart des temps de travail que nous animons commencent par cette consigne : « racontez comment / quand / la dernière fois que… ». Nous invitons les gens à nous livrer ce que nous appelons une parole « incarnée » (Collectif, 2014, pp. 56-57).

Comment vérifier la véracité des récits, comment s'assurer que chaque point de vue est véritablement personnel ? En fait d'injonction à l'authenticité, ce protocole de création semble pour le moins incitatif. Brenda Mager, l'une des formatrices au sein de la coopérative, assure quant à elle, que les stages doivent nécessairement se préserver de tout prosélytisme[11]. Chaque conférence est donc présentée comme l'expression authentique d'un discours de vérité du locuteur. Ce serait paradoxalement à partir de cette authenticité construite dans le processus de réalisation de la conférence qu'une théorie critique pourrait dans un second temps, s'incarner. Pourtant, on est en droit de se demander si la production mécanique de savoir à des fins de transformation sociale, quand bien même cette production pourrait être assimilée à de l'éducation populaire, n'est pas finalement liée à une vulgarisation politique. Cette vulgate destinée à la compréhension du plus grand nombre, et en particulier de ceux

[9] Voir « Déclaration du Combahee River Collective ». Titre original : « A black Feminist statement » dans Eisenstein (Zillah), *Capitalist Patriarchy and the case for socialist féminism*, (trad. ?), New-York, Monthly review press, 1978, dans *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, op.cit.*, p. 65.
[10] Franck Lepage, « Vers une théorie de la conférence gesticulée », dans *L'Ardeur éducation populaire politique*, URL : www.ardeur.net, Page consultée le 15 février 2020.
[11] Aurélien Blondeau, *Réaliser une conférence gesticulée : quand l'éducation populaire réinvestit la culture,* URL : www.ardeur.net, Page consultée le 13 décembre 2019.

qui sont en passe de devenir des militants, ne serait-elle pas séductrice par connivence et ne substituerait-elle pas à un système de pensée une conception par trop schématique ? À vouloir déterminer ce qui fait système dans les connaissances empiriques des participants, cette éducation politique ne risque-t-elle pas de limiter son champ de réflexion à une surdétermination mécaniste qui ne pense pas son propre système au regard de ses contradictions ?

Comme l'animateur des formations à la création d'une conférence gesticulée, la fonction du conseiller en éducation populaire dans l'expérience de Passay consiste également à garantir l'authenticité des participants. Pour parvenir à recueillir les témoignages des habitants, les conseillers procèdent selon une méthode aussi simple que rigoureuse énoncée au début de chaque entretien. En 2000, soit trois ans après la parution du dernier numéro du bimensuel, M. J. Coulon précise dans une publication qu'elle a dirigée avec le philosophe Jean-Louis Legrand, que cette production autobiographique suppose de la part des conseillers techniques qui ont encadré le bimensuel de Passay, d'adopter une règle qui tient lieu d'éthique commune. *« La parole [est] libre, [elle est] enregistrée et [nécessite parfois] des relances de notre part ou [des] “ nouvelles pistes ” ; toute utilisation ultérieure leur sera soumise lorsque l'entretien sera décrypté »* (Coulon, André, Naud, 2000, p. 21). C'est pourquoi chaque entretien est enregistré puis transcrit par l'un des conseillers avant la publication, à l'approbation du locuteur. M.J. Coulon affirme que les habitants ont une lecture attentive parfois critique des récits, au point de faire référence aux numéros antérieurs quand vient leur tour de prendre la parole. Chaque mot est pesé par les narrateurs lors de la relecture. Cette exigence oblige le conseiller à accorder continuellement un soin particulier à la fidélité du récit.

« C'est vrai, c'est bien ce que j'ai dit » est un leitmotiv de leur relecture. Ils sont donc, à juste titre, exigeants à l'égard des « scribes » qui permettent cette circulation d'écrits (Coulon, André, Naud, 2000, p. 22).

La notion de scribe est révélatrice de la fidélité allouée à la transcription des récits. La réciprocité des échanges entre les habitants et les conseillers semble renouveler un système d'obligation réciproque implicite. Le dispositif de la méthode incite le locuteur à faire don d'une parole authentique et en échange le conseiller doit restituer cette parole dans sa vérité. Mais contrairement aux formateurs des scop d'éducation populaire, la valeur programmatique du récit de vie pour les conseillers s'assimile à l'interprétation, à l'instrumentalisation d'une méthode à des fins politique. La production autobiographique des habitants du lac est dénuée de toute utilité en dehors de sa propre réalisation. Elle doit ainsi permettre à chaque locuteur de s'affranchir de tout déterminisme idéologique. C'est pourquoi, les conseillers insistent sur le fait qu'ils interviennent pour « aider à faire et non pas faire » pour les « aider à dire et non pas dire à leur place » et qu'à ce titre, les entretiens sont « non directifs » (Coulon, André, Naud, 2000, p. 16). Ajoutant à cela que leur travail « ne pouvait prendre sens » qu'avec le désir, et les motivations des habitants (Coulon, André, Naud, 2000, p. 16). Cette affirmation laisse supposer qu'en dehors de ce champ d'expression libre que le dispositif suggère à Passay, il ne saurait émerger une parole authentique, support au récit de vie. Tandis que dans les stages de réalisation des conférences gesticulées, l'authenticité constitue un préalable à l'incarnation d'une théorie politique et la formation d'une communauté politisée, le recueil des récits de Passay, en cherchant à réhabiliter une mémoire collective, valorise la coopération des habitants à des fins d'apprentissage. Mais dans nos deux cas d'étude, ces modalités pédagogiques ne visent pas les mêmes fins pour le locuteur.

L'histoire de vie construit collectivement des savoirs

Une conférence gesticulée est toujours construite pour mettre en situation de récit le vécu personnel du locuteur. Pour documentée qu'elle soit, la mise en récit est nécessairement une construction et

donc une fiction. Or selon les formateurs, elle est à même de conduire les stagiaires à des modes d'action qu'ils pourraient déduire eux-mêmes de leurs savoirs expérientiels. Ainsi, la procédure de création est envisagée comme une tâche à accomplir dans la mesure où elle met en dialogue les participants et plus tard, les spectateurs pour mettre en dialogue leurs expériences et leurs représentations de la réalité. Si les conférences sont suivies d'un débat avec le public ou d'un moment de formation, ou encore de la formation d'un groupe de parole, c'est pour chercher à mettre en relation les consciences les unes avec les autres. L'objectif est toujours de faire germer de l'analyse politique à partir du vécu du stagiaire mis en commun. Et selon les formateurs, lorsque ces vécus rencontrent du savoir théorico-militant, les stagiaires sont en situation d'apprentissage. Aussi, le procédé de création d'une conférence au sein des coopératives d'éducation populaire semble moins conduire à une conscientisation (instruire pour révolter) qu'à une mutualisation (s'instruire de nos révoltes). La production collective des savoirs proviendrait non pas de l'instruction d'un formateur éclairé mais de l'inclination révolutionnaire des participants. C'est le désir révolutionnaire mis en commun qui serait ici source de savoir. Mais la production narrative d'une histoire de vie, lorsqu'elle fait appel à un tiers n'induit-elle pas, par son procédé de connotation, un sens qui s'accordât à des déterminations idéologiques prédéfinie ? Sur ce point ne faut-il pas se ranger à l'avis du sociologue Pierre Bourdieu, pour qui l'organisation des éléments temporels en un tout cohérent, relève d'une tradition littéraire qui risque de romancer, c'est-à-dire d'orienter, de dénaturer le récit dans l'intention de lui faire dire quelque chose qu'il ne dit pas ? (Bourdieu, 1986, pp. 69-72).

Dans le dispositif des conseillers techniques à Passay, l'éducation par la production des histoires de vie est le résultat des différentes contributions à la revue. *« En éducation populaire, l'élaboration se pense ensemble et le projet se cogère. C'est la collectivité qui est juge du bien-fondé de sa parole et non un spécialiste extérieur »* (Coulon, 2000, p. 169). Les récits de vie des habitants de Passay doivent puiser nécessairement à la source d'une mémoire personnelle : nul expert ne saurait se substituer aux seuls *« maîtres d'œuvre du dispositif »* (Legrand, 2000, p. 142), c'est-à-dire aux participants eux-mêmes. Il importe donc pour les conseillers que les Passis ne soient plus l'objet de la parole de ceux qui sont détenteurs d'une légitimité à parler d'eux. Ils doivent se réaliser en tant que sujet de leur propre parole. Telle semble être la condition pour s'approprier un savoir.

La dimension formative de l'histoire de vie nous semble particulièrement bien épouser la perspective éducatrice de l'éducation populaire et c'est l'angle dominant de cette amorce d'investigation. Si l'on admet que tout processus de formation est processus de transformation, qu'il soit individuel ou collectif, l'histoire de vie modifie les rapports au sein du groupe et le regard de chacun d'entre eux sur sa trajectoire personnelle (Coulon, 2000, p. 169).

La production écrite de ces récits permettrait aux différents locuteurs de reconstituer une page de l'histoire à laquelle ils appartiennent autrement dit de se réapproprier un héritage dont ils auraient pu perdre la mémoire. Or il demeure toujours une part d'indicible dans un récit autobiographique. L'organisation de ces faits en récit est donc lacunaire et force l'interlocuteur à interpréter ce qui lui est donné à entendre. Un locuteur immergé dans cette situation de récit convoque nécessairement un interprète. Le premier s'exprime à travers un langage qui lui est propre, tandis que le second a recours à un métalangage, un langage qui analyse, ou décode un autre langage. Il découle de cette « *praxis* sociolinguistique » une fonction fondamentale : *« la fonction de création d'un espace autoréférentiel par la simple expression, énonciation, narration de sa vie par soi »* (Legrand, Pineau, 1993, p. 94). Pour Jean-Louis Legrand, c'est grâce à l'intervention extérieure que les histoires de vie déterminent des formes de subjectivité à partir desquelles les acteurs culturels et les membres d'une collectivité peuvent *« entrer dans des narrations partagées »* (Gefen, 2017, p. 206). En effet, *« plutôt que*

d'opposer de manière schématique une histoire " scientifique " venant du haut et une histoire venant du bas est-il au contraire plus intéressant de voir comment ces deux types de mémoires peuvent " s'intercritiquer " et s'enrichir » (Legrand, 2000, p. 156) Les experts peuvent contribuer à nourrir une réflexion épistémologique et apporter des ressources documentaires, autrement dit des outils scientifiques tandis que les amateurs livrent un imaginaire, une mémoire vivante susceptible de constituer des preuves et des témoignages pouvant nourrir des hypothèses de recherche. Leurs contributions peuvent ainsi faire émerger le sentiment partagé de produire une culture. Mais celle-ci n'a pas la même signification dans nos deux cas d'étude.

Entre culture de lutte et identité culturelle

Selon nous, la démarche de conseiller en éducation populaire s'inscrit dans le sillage de la démocratisation culturelle née à la suite des événements de mai 1968. En ce temps-là, la politique culturelle engagée en France était encore imprégnée des événements de mai. C'est pourquoi elle concevait l'action culturelle comme une mise en rapport de la culture avec la diversité des communautés sociales et en particulier celles qui n'y ont pas accès. La position idéologique de M. J. Coulon est héritière de ce mouvement.

L'histoire de vie reconstituée ensemble valorise les personnes et les groupes par la reconnaissance – voire la découverte- d'un patrimoine culturel commun, si l'on inclut dans le patrimoine les savoir-faire, les savoir-être que les gens ne supposaient pas posséder tant ils étaient habitués à les vivre. C'est d'ailleurs souvent l'occasion de l'écriture de cette histoire de vie que la conscience d'appartenir à une culture s'aiguise puis se revendique (Coulon, 2000, p. 172).

En encourageant les potentialités narratives des Passis, l'enjeu de la production autobiographique est de contribuer à formuler, de donner une forme à la réalité de l'existence des habitants du lac et partant, de faire émerger par les récits ce qui existait déjà à l'état latent en vue de former une identité. Jean-Louis Legrand abonde dans ce sens quand il affirme dans son article « Histoire de vie collective et éducation populaire », rédigé en 2000, que la dimension éducative des récits de vie réside dans leur potentialité à relier les récits personnels avec un système de référence qui convoque tour à tour la sociologie, l'Histoire, la géographie, ou encore l'économie. En d'autres termes, les récits de vie peuvent apporter des clefs de lecture pour comprendre et déterminer les occurrences qui produisent ces discours. Ainsi comme avec les histoires de vie dont font usage les formateurs aux conférences gesticulées, le récit personnel constitue également une entrée pour J.L. Legrand, mais son élaboration permet avant tout de restaurer une identité, une culture qui semble tenir lieu ici, de connaissance.

Certes dans son article *Toute gesticulation n'est pas vaine*, F. Lepage soutient également que par le récit de vie, nous pouvons produire un acte culturel mais il s'agit pour les stagiaires coopérants de *« [...] fabriquer de la culture, c'est-à-dire de l'explication politique à partir de nos expériences et pour nous défendre, en tant que dominés, contre les dominants »*[12]. Dans ce cas, la production culturelle s'appuie sur des considérations d'ordre général qui permettent d'établir des rapports entre des faits et leur contextualisation théorique. Pour F. Lepage, la production d'un acte culturel doit être offensive car elle traduit nécessairement une opposition, un clivage. Cette culture de lutte semble s'inscrire dans un processus historique : *« Moi, ce que ça m'a mis en lumière, c'est qu'on fait partie de plusieurs générations, on s'inscrit dans une histoire [...] même si c'est éphémère, c'est l'humanité, ça fait du bien, ça ouvre, ça relie les choses, ça relie mon histoire dans le temps et avec d'autres »*

[12] Franck Lepage « En savoir plus sur la conférence gesticulée » in *Réaliser sa conférence gesticulée,* URL : www.ardeur.net, consulté le 21 avril 2018.

(Collectif, 2014, p.32). Chaque conférencier découvre que le rapport de force dont il porte le témoignage dans son récit est le produit d'une histoire et en même temps, le moteur de l'histoire. Et c'est cette réciprocité entre le sujet et l'histoire qui est source de connaissance. C'est la raison pour laquelle l'écriture de ce récit doit relever d'une conception inductive et non déductive du savoir. Les stagiaires sont invités à lire, à revisiter leur histoire d'un point de vue historique, à identifier la source d'un problème. Dans les récits, les faits concernant le locuteur contiennent des éléments d'intelligibilité qui permettent de relier les expériences personnelles à la dimension sociale, historique et économique dont ils sont issus.

En effet dans l'entretien N°14 intitulé « Détournement de fond », portant sur l'idée qui a présidé sur le thème et les raisons qui l'ont conduite à suivre le stage de formation à la réalisation d'une conférence gesticulée, Juliette Ryser confie à Franck Lepage qu'elle a découvert au fil des séances de travail que le récit de son activité professionnelle donne les indices d'un problème systémique : *« On retrouve dans les conf' toujours la même chose, c'est-à-dire la dépossession d'un savoir au profit d'un système »*[13]. C'est pourquoi, le savoir militant dans ce type de stage de réalisation ne part pas d'une idée générale, mais toujours de faits particuliers dont le stagiaire doit faire état. Le passage du fait particulier à la théorie générale appartient donc au champ de cette culture de lutte. Le savoir est le produit de l'enchevêtrement du particulier et de l'universel, des savoirs liés à l'expérience de la domination à laquelle le locuteur est confronté, le savoir chaud, et des éléments de connaissance issus des sciences sociales, le savoir froid. En comparant ces deux catégories de savoirs aux courants d'air froid et chaud, F. Lepage affirme que naturellement, *« la rencontre de l'air et chaud et l'air froid, cela ne fait pas de l'air tiède, mais des orages »*[14].

Entremêler les deux catégories de savoir, peut entraîner un bouleversement des consciences, tant chez l'auteur de la conférence que chez le spectateur destinataire du récit. C'est pourquoi, en faisant connaître les causes des conflits selon une procédure inductive, F. Lepage participe à cette idée que la lutte contre le capitalisme doit nécessairement naître au préalable, dans les consciences. Le processus enclenché lors des stages de formations aux conférences est donc pourvu d'une puissance de germination. Mais il est nécessaire de préciser que les effet politiques d'une telle démarche ne peuvent en aucun cas être programmatiques. Nul ne peut anticiper les effets des histoires de vie tant sur le locuteur que sur son destinataire. Quoiqu'il en soit, la production d'une mémoire collective détermine une modalité éducative qui encourage les participants et plus tard les destinataires de ces récits (lecteurs ou les spectateurs) à s'impliquer à dans la socialisation des récits de vie, et devenir leur tour, auteur de leur propre savoir et donc de leur propre culture. Aussi la conditionnalité de cette acquisition suppose que chaque participant soit en capacité de se reconnaître dans son récit et celui des autres, c'est-à-dire de trouver en lui-même et dans sa propre existence un contenu commun pour fonder une culture de lutte.

En revanche, J-L Legrand montre que les histoires de vie, si elles constituent autant de modalités d'accès à la connaissance, elles ne répondent pas à des revendications politiques mais selon lui, à un besoin de reconnaissance qui est *« un des fondements anthropologiques des histoires de vie collective »*[15]. La fonction de la production narrative consisterait donc à faire émerger non pas une culture militante mais une culture populaire. Cette polarisation idéologique est le produit de l'histoire des

[13] Voir entretien N°14, URL : www.ardeur.net.

[14] Franck Lepage, *Inculture (s) 1, « L'éducation populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu ou une autre histoire de la culture* », Représentation du 25 octobre 2006 à Bruxelles, à l'occasion du 60ème anniversaire des CEMEA, www.scoplepaev.org.

[15] *Ibid.*, p. 152.

contradictions du mouvement de l'éducation populaire en France. Si l'on se place du point de vue des formateurs aux conférences des gesticulées, il est permis de douter aujourd'hui, que la mise en communication des habitants autour de la création d'un objet culturel puisse satisfaire à elle seule le projet d'épanouissement de chacun quand il se donne pour objet de rompre avec la distribution des places selon le modèle imposé par un ordre social et culturel historiquement déterminé.

Histoire de vie et droits culturels

En effet, lorsque Franck Lepage affirme que l'éducation populaire porte la légitimité de chacun à pouvoir réaliser des œuvres lui-même, c'est pour pallier une injustice à la fois sociale et culturelle. *« Le propos de l'éducation populaire est d'établir un rapport – non à un public [...] mais à une population concrète, identifiée, non-spécialiste, non-compétente, mais invitée à s'autoriser d'un champ disciplinaire sans en avoir le titre »* (Lepage, 2012, p. 31). Dans les expériences d'éducation populaire, les non-spécialistes que sont tous les praticiens amateurs, sont en mesure de revendiquer ainsi le droit et la capacité à être des auteurs. L'exercice d'écriture autobiographique montre qu'ils sont en capacité de nommer eux-mêmes leur réalité en s'appropriant des modes de production. Les histoires de vie auraient ainsi pour fonction de mettre les individus non seulement en situation de coréaliser une œuvre, mais également de se réaliser eux-mêmes, d'être œuvrés, d'être transformés par le processus créateur en tant que tel. Les « œuvriers », ce seraient ainsi ces artistes ouvriers disposés à « faire œuvre », c'est-à-dire à être œuvrés par leur activité (Gori, Lubat, Silvestre, 2017, pp. 9-71). Dans le Littré, l'œuvre signifie *« ce qui est fait et demeure fait, à l'aide de la main »* (Littré, 2009, p. 1387).

Nous pouvons en déduire que « faire œuvre » d'éducation populaire par les récits de vie est partie liée à l'émancipation, au fait de se prendre en main, c'est-à-dire d'être œuvré. Cette activité narrative peut ainsi permettre aux auteurs de développer ses propres capacités d'invention et de construction de soi et partant, de rompre avec les logiques d'assignation. Les histoires de vie pourraient ainsi agir sur les auteurs et les destinataires de ces récits en faisant émerger en eux une revendication fondée en droit de faire acte de production culturelle. Les différents mouvements d'éducation populaire semblent avoir toujours explicitement revendiqué et transmis l'usage de ce droit. Bien que le philosophe Patrice Meyer-Bish ne s'inscrive pas directement dans les mouvements d'éducation populaire, il en a éclairé l'un de ces fondements par sa contribution à l'élaboration du texte de la déclaration de Fribourg rédigé pour l'U.N.E.S.C.O. portant sur les droits culturels (Groupe de Fribourg, 2007, 12 p.).

Selon P. Meyer-Bish, ces droits sont fondés sur la capacité de chacun à nommer sa propre réalité à partir d'un rapport esthétique au monde : *« Les droits culturels constituent les capacités de lier le sujet à ses œuvres, autrement dit, ils rendent le sujet capable de puiser dans les œuvres comme autant de ressources indispensables à son développement »* (Meyer-Bish, 2008, pp. 9-13). La référence à un droit culturel semble à première vue pouvoir renforcer la mise en œuvre d'une égalité esthétique. Or à cette référence une objection s'impose. En l'absence de tout fondement juridique, cette égalité ne serait qu'une présupposition : elle ne serait fondée que sur une hypothèse dont les procédures ne peuvent être que des tentatives de vérification permanente. Pour autant, par leurs productions narratives, les habitants du lac de Grand-lieu comme les stagiaires des sessions de formation découvrent qu'ils peuvent légitimement occuper une position d'expert de leur vie. Ainsi, en étant signataires de leurs récits, les narrateurs peuvent reconnaître leur droit d'être auteur, et ce faisant, de participer à la vie culturelle.

Par la production d'histoires de vie, ils peuvent découvrir en eux-mêmes leurs capacités à réaliser une œuvre et à donner valeur aux savoirs expérientiels qu'ils ont battis tout au long de leur vie. Alors

qu'ils n'en ont pas le titre, les habitants de Passay comme les stagiaires des formations aux conférences gesticulées peuvent se sentir augmentés, grandis par leur capacité fondée en droit, d'être auteurs et d'être œuvrés à travers la réalisation d'un objet culturel. Chacune de ces expériences semble alors portée par la joie des coopérants de découvrir leurs propres potentialités et celles des autres et enfin, par l'expérience concrète d'une activité commune, de cultiver de nouvelles modalités d'être ensemble.

Bibliographie

Association Paroles de Passis, *À Grand-Lieu un village de pêcheurs Passay se raconte*, Nantes, Centre Histoire du travail, 2018, pp. 2-253.

Aurélien Blondeau, *Réaliser une conférence gesticulée : quand l'éducation populaire réinvestit la culture,* URL : www.ardeur.net, Page consultée le 13 décembre 2019.

Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, juin 1986. L'illusion biographique. pp. 69-72. DOI : doi.org, www.persee.fr Page consultée le 24 juillet 2018.

Nicolas Brusadelli, « Politiser sa trajectoire, démocratiser les savoirs. La fabrique des conférenciers gesticulants », in *Agora débats/jeunesses*, 2017/2 (N° 76), pp. 93-106.

Collectif, « Déclaration du Combahee River Collective ». Titre original : « A black Feminist statement » dans EISENSTEIN (Zillah), *Capitalist Patriarchy and the case for socialist féminism,* (trad. ?), New-York, Monthly review press, 1978, in *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000,* réalisé par Elsa Dorlin (dir. O. Bonis, D. Fougeyrollas, H. Rouch), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 65.

Collectif « Paroles de stagiaires sur petite histoire / grande histoire », in *Les cahiers du Pavé #3. Les récits de vie,* Rennes, Éditions du commun, 2014, p. 32.

Collectif, « En guise d'introduction, une brève description de nos méthodes de travail », in *Les cahiers du Pavé # 3, Les récits de vie,* Rennes, Éditions du commun, 2014, pp.56 -57.

Marie Jo Coulon, « Démarche d'éducation populaire en histoire de vie collective », in *Histoires de vie collective et éducation populaire, Les entretiens de Passay*, (dir. M. J. Coulon et J. L. LE GRAND), Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 161-184.

Marie Jo Coulon, Jacques André, Claude Naud, « Paroles de Passis ! L'histoire d'une rencontre entre un village de pêcheurs et des conseillers d'éducation populaire », in *Histoires de vie collective et éducation populaire. Les entretiens de Passay,* (dir. M.J. Coulon, J.L. Legrand), Paris, L'Harmattan, 2000, pp.15-29.

Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIème siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017, p. 206.

Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, *Manifeste des œuvriers*, Arles, Actes sud / LLL, 2017, pp. 9-71.

Karima Ghailaini, *Cendrillon fait grève*, L'Ardeur. URL : www.ardeur.net Page consultée le 8 août 2017.

Groupe de Fribourg, *Les Droits culturels, Déclaration de Fribourg*, URL : www.unifr.ch, 2007, p.10, page consultée le 15 mai 2022.

Alexia Morvan, *Pour une éducation populaire politique à partir d'une recherche-action en Bretagne*, Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Sciences sociales, soutenue le 6 décembre 2011, 632 p, p. 504.

Jean-Louis Legrand, « Repères théoriques et éthiques en histoires de vie collective », in *Histoires de vie collective et éducation populaire*, *Les entretiens de Passay*, (dir. M. J. Coulon et J. L. LE GRAND), Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 142-156.

Franck Lepage, « Éloge d'un blasphème », in *Éducation populaire, une utopie d'avenir,* Paris, Les liens qui libèrent Cassandre/Hors champ, 2012, p. 31.

Franck Lepage, « Conférences gesticulées », in *L'Ardeur*, URL : www.ardeur.net, site consulté le 23 août 2019.

Franck Lepage, « Vers une théorie de la conférence gesticulée », dans *L'Ardeur éducation populaire politique,* URL : www.ardeur.net, Page consultée le 15 février 2020.

Franck Lepage, *Inculture (s) 1, « L'éducation populaire, monsieur, ils n'en ont pas voulu ou une autre histoire de la culture »*, Représentation du 25 octobre 2006 à Bruxelles, à l'occasion du 60ème anniversaire des CEMEA, URL : www.scoplepaev.org.

Franck Lepage « En savoir plus sur la conférence gesticulée » in *Réaliser sa conférence gesticulée,* URL : www.ardeur.net, consulté le 21 avril 2018.

Juliette Ryser « Détournement de fond », l'entretien N°14, URL : www.ardeur.net, Page consultée le 8 décembre 2019.

Le nouveau petit Littré, Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré, (A. Beaujean), Paris Garnier 2009.

Patrice Meyer-Bish, « Les Droits culturels enfin sur le devant de la scène ? », L'Observatoire- N°33, mai 2008, www.cairn.info, consulté le 8 décembre 2018.

Jean-Marie Mignon, « Disjonction entre l'animation et l'éducation populaire » in *Une histoire de l'éducation populaire,* Paris, La Découverte, 2007, p. 123.

Gaston Pineau (Gaston), Jean-Louis Legrand, *Les histoires de vie,* Que sais-je ?, PUF, 2013, (1993), p. 94.

Peuple et culture, *Manifeste peuple et culture*, URL : peuple-et-culture.org, Page consultée le 16 mars 2018, p.3.

Triplice forza trasformativa della narrazione autobiografica nell'ultimo discorso di Socrate

Goda Bulybenko

magma@analisiqualitativa.com

Dopo gli studi di filologia nelle università di Vilnius, Bologna e Pisa, proseguo, in dato momento, le mie ricerche accademiche in autonomia. Il campo dei miei studi comprende la teoria della letteratura, con particolare attenzione all'autobiografia e alla sua struttura epistemologica. Gli aspetti principali del mio interesse comprendono la configurazione socratica delle autobiografie sin dall'Antichità e fino ai primi anni del Novecento, i topoi tematici nonché stilistici, i filtri ermeneutici e le sembianze che essi assumono nelle varie epoche e nelle diverse aree culturali. Allo stesso momento collaboro con le case editrici lituane, ho avuto occasione di proporre ai lettori le traduzioni di Houellebecq, Magris, Nemirovsky, Kundera, Pirandello, Scurati. Mentre in Italia presso la casa editrice Vocifuoriscena curo la collana della letteratura lituana, con il particolare interesse dedicato alla mitologia baltica.



Une sirène (1900), peinture à l'huile sur toile, John William Waterhouse (Roma, 1849 – Londra, 1917), Royal Academy of Arts.

Abstract In questo contributo è analizzato il passaggio autobiografico del Fedone (96a-102a) ipotizzando che la sua importanza si riveli, in primo luogo, attraverso l'identificazione e la definizione della posizione strategica essenziale che la narrazione di sé assume all'interno dell'ultima conversazione tra Socrate e i suoi amici. In secondo luogo, tale impatto determinante della decisione, da parte di Socrate, di raccontare il proprio passato dopo lo smarrimento dei presenti e prima dell'ultima nonché decisiva argomentazione sull'immortalità dell'anima, è imputabile alla forza trasformativa che contraddistingue la suddetta narrazione e che consiste, più precisamente, a) nel momento empatico intellettuale che evidenzia la necessità ontologica di «rifugiare in certi postulati e considerare in questi la verità delle cose che sono» (100a); b) nel processo dell'autoverifica che coincide con l'elaborazione di un metodo di costruire i logoi simile a una zattera, partendo da un postulato, «quello che ti sembri il migliore fra quelli che sono elevati, via via fino a che tu non pervenissi a qualcosa di adeguato» (101d); c) lo spostamento del vettore conoscitivo dentro l'uomo, ossia la sua anima, «e considerare che il pericolo, ora, sembrerebbe terribile, se non si ha cura di essa» (107c).

I. Introduzione: collocazione strategica della narrazione autobiografica di Socrate

Sin dalle prime righe il *Fedone* si pone come un dialogo di grandi trasformazioni su molteplici livelli: in primo luogo, Socrate, come persona, sta per morire e quindi siamo di fronte a una svolta sul livello biografico, fisiologico, nonché escatologico, giacché si apre subito la questione sul destino dell'insegnamento socratico; in secondo luogo, dopo aver assistito alle ultime ore dell'amico e maestro, i presenti provano un sentimento nuovo e strano, e da questo punto di vista siamo sul livello emotivo nonché, come si vedrà poco oltre, concettuale; infine, lo stesso Socrate, il quale già durante il mese della prigionia aveva stupito i suoi visitatori con la dedizione alla poesia, lì accoglie, per l'ultimo saluto, con una novità ulteriore e fondamentale: diversamente dall'*Apologia*[1] e dal periodo trascorso in carcere, Socrate sostiene che la morte sia un bene da augurarsi a «chiunque altro pratichi la filosofia come si deve»[2] (61c) e in tal modo annuncia una svolta sul livello metodologico ed esistenziale. Per di più, anch'egli cerca di attuare una trasformazione, la più importante nel dialogo, e da filosofo attivo, Socrate mira ora a costituirsi in quanto modello-sentiero di filosofia da seguire anche e soprattutto dopo la sua morte imminente; il piano escatologico, quindi, prevale e rappresenta la principale scommessa dell'ultimo dialogo di Socrate.

Ora, anche se Socrate all'inizio del dialogo cerca di creare un'atmosfera informale e di ridimensionare il significato del suo ultimo giorno – prima manda via, irritato, Santippe che invece incalza sulla drammaticità del momento, e poi scherza sul fatto che «indagherà con la ragione e discorrerà coi miti su questo viaggio verso l'altro mondo» giacché «che altro si potrebbe fare in tutto questo tempo fino al tramonto del sole?» (61e) – presto diventa evidente che per gli ultimi attimi della sua vita egli abbia lasciato le dottrine centrali della sua filosofia: la vita è un esercizio per la morte poiché l'anima è immortale e la *phronesis* giunge completa solo dopo la morte (Centrone B. 1991: 61). La verifica decisiva alla quale il filosofo sottopone i suoi insegnamenti, e che si aspetta di condurre con successo, finisce, in prima istanza, con il totale smarrimento dei suoi interlocutori (88c).

Sebbene non sia il luogo giusto per analizzare i motivi sul perché Socrate possa aver deciso di correre tale rischio e quanto egli abbia previsto i possibili esiti del suo ultimo dialogo, vi sono tuttavia degli elementi testuali che permettono di ipotizzare che Socrate non si aspettasse del tutto una tale sfiducia e sconcerto come quelli in cui vengono trascinati i suoi amici dopo le obiezioni di Simmia e Cebete. Anche se Socrate rimane, a detta di Fedone, perfettamente calmo e «benevolo», il suo iniziale entusiasmo nel dissolvere i dubbi dei presenti ben presto muta nel timore che a dissolversi potrebbero i suoi *logoi:* «ben difficilmente potrò persuadere gli altri uomini (...) dal momento che non riesco a persuadere nemmeno voi» (85d-e).

---

[1] Su questo aspetto il dibattito tra gli studiosi è ricco e propone varie letture, ma in questo contributo si dà la precedenza agli indizi narratologici presenti all'interno del testo, ovvero alla percezione riportata dai personaggi del dialogo in questione: sono loro che, essendo in gran parte gli stessi ad aver partecipato al processo di Socrate e ad averlo visitato quotidianamente nel carcere di Fliunte, esprimono tuttavia un profondo stupore quando Socrate, nel suo ultimo giorno, annuncia la posizione alquanto rigorosa riguardo la morte, ovvero che per un autentico amante del vero morire sia un bene.
Infatti, per evitare qualsiasi equivoco, Socrate in questa sede è considerato in quanto unità narrativa autonoma del *Fedone*, ossia un personaggio le cui caratteristiche sono ricostruite a partire dalle informazioni contenute nel testo in questione.
[2] Tutte citazioni in italiano di *Fedone* sono riprese da Platone, 1992, *Tutti gli scritti*, a cura di Reale, G., Bompiani, Milano.

Proprio in questo momento, quando la principale trasformazione del dialogo, quella del collaudo dell'insegnamento socratico non si sta avverando, Socrate attua la quinta trasformazione del *Fedone*, stavolta discorsivo-stilistica, che trova la sua espressione nella sua narrazione autobiografica. Quest'ultima, da parte sua, contiene la sesta e ultima trasformazione del dialogo, ovvero la maturazione e la svolta intellettuale di Socrate. Stiamo parlando dei momenti decisivi per la sopravvivenza della filosofia socratica alla morte del suo autore. Socrate ammette di aver raggiunto il punto nel quale si decide il destino della sua filosofia, di cui non dice di essere tanto sicuro, e considera gli errori che possa aver commesso per un eccesso di «zelo» (91c), e si mette a combattere, come Iolao, prima la sfiducia nei *logoi*, poi lo 'smarrimento' dei presenti, e infine lancia l'ultima e decisiva argomentazione per salvare il destino della propria dottrina.

La trasformazione autobiografica è quella più difficilmente percettibile sia perché non è l'unico discorso personale tenuto da Socrate, sia perché gli effetti di quel discorso non sono facili da cogliere. Eppure già Fedone parla, ammirato, a Echecrate della «penetrazione con cui [Socrate] colse subite il turbamento prodotto su noi dai loro discorsi, e l'efficacia con cui pose rimedio: come fuggiaschi e vinti, ci rianimò e esortò a seguitare e a riesaminare con lui il ragionamento» (89a).

Non solo, come vedremo nei paragrafi successivi, è proprio con questo cambio di regime discorsivo che si sblocca lo stallo emotivo e concettuale delle prime due argomentazioni e si apre la strada alla trasformazione principale – quella dell'autonomia dei *logoi sokratikoi* – a cui aspira Socrate assieme ai suoi interlocutori e che poi verrà consacrata con la terza e ultima argomentazione, giudicata impeccabile da tutti i presenti e non solo.

Nelle pagine a seguire verrà analizzato, appunto, il modo in cui quella narrazione autobiografica diventi il veicolo principale delle trasformazioni che avvengono nell'ultima giornata di Socrate. Inoltre, in tale modo essa stessa si costituisce come trasformazione giacché, come vedremo, sblocca lo stallo non solo attraverso l'attribuzione di significati nuovi e positivi agli elementi critici come lo smarrimento o la dipendenza dei *logoi* dal loro autore, ma anche grazie alla modifica qualitativa del *logos* stesso, creando difatti un approccio nuovo al dire vero che includerà, d'ora in poi, l'autoesame dell'autore. Di conseguenza, l'arte del *logos* assomiglierà alla costruzione di una zattera di stampo discorsivo, l'unica capace di tentare l'attraversamento del mare della vita, essendo quest'ultimo ignoto e ostile.

Il discorso autobiografico risulterà dunque efficace (102a) poiché: a) Socrate racconta come il dolore delle sue ricerche e le sue sofferenze annesse («pathe», 96a, «fini a convincermi che a tale ricerca io ero meno idoneo che a qualunque altra cosa» (96c), «a tal punto che disimparai perfino quello che prima ero convinto di sapere» (96c), «*ebbi paura* [*edeido*] che anche l'anima mia si accecasse completamente», 99e) siano affini a quello che dopo le due argomentazioni sull'immortalità dell'anima fallite provano i suoi interlocutori, ovvero lo smarrimento e turbamento; come si vedrà poco oltre, il fatto che questi sentimenti siano legati alla sensazione di non riuscire a conoscere «le cause vere», li innalza sul piano intellettuale e quindi spiega il loro valore per la conoscenza filosofica in quanto percezioni essenziali dell'anima, b) l'autonarrazione racconta l'eleborazione del metodo socratico e quindi permette di attuare la verifica delle tesi di Socrate non sul piano retorico dei pro e contro, ma tramite una scelta abile del *logos* più solido e quindi sul piano epistemologico, c) lascia ai suoi discepoli un sentiero discorsivo-esistenziale da percorrere nella ricerca del vero, valido soprattutto come soccorso quando si teme di essersi cacciati in un vicolo cieco, o in questo caso preciso, quando non si è riusciti a imbarcarsi su una zattera verso il vero. È proprio in tal modo che nel *Fedone* avviene la trasformazione principale: Socrate, attraverso la definizione del *logos* come zattera dell'uomo, àncora il *logos* all'individuo che lo crea e così stabilisce anche il modo peculiare della sua

costruzione: attraverso la propria autoverifica, l’autore di un *logos* deve impegnarsi nella cura della propria anima e non deve accogliere tutto quello che sul piano logico-discorsivo contraddice il suo ragionamento.

II. Inventario delle trasformazioni e le loro caratteristiche

Un cambiamento, per poter esser identificato come trasformazione, deve soddisfare due condizioni: sul piano qualitativo, si tratta di un avvenimento irreversibile, mentre sul piano temporale, naturalmente, ci deve essere una condizione anteriore alla quale subentra quella nuova. Inoltre, le trasformazioni possono essere estese nel tempo oppure rapide, nonché più o meno visibili.

Nel *Fedone* si intrecciano cinque sequenze temporali: il grado “0” comprende il tempo della giornata in cui si svolge il dialogo tra Socrate e i suoi visitatori; essa ha inizio con l’arrivo della nave di Delo e termina con la morte effettiva di Socrate; con il grado “+1” identifichiamo invece ciò che accade dopo la morte di Socrate, nel quale possiamo distinguere due sottoinsiemi: “+1a” racchiude il tempo che segue immediatamente la morte di Socrate, che inizia con il “sentimento nuovo e strano” e include l’intero racconto di Fedone a Echecrate, mentre il sottoinsieme “+1b” rappresenta il futuro generico, quello a cui aspira Socrate sperando che la sua filosofia abbia un seguito. Infine, ci sono due sottoinsiemi anche del grado “-1” che coincide con la sequenza temporale antecedente al dialogo: “-1a” comprende il passato recente, ovvero il processo ad Atene e il mese di prigionia; tale asse temporale è evocato più volte sia dagli interlocutori di Socrate come punto di riferimento per la corsa degli eventi, sia successivamente da Echecrate; infine, la sequenza temporale “-1b” riguarda il passato di Socrate in generale, a cui Socrate stesso accenna all’inizio parlando dei sogni, e che quindi narra per esteso nell’inserto autobiografico in questione.

Le trasformazioni all’interno del *Fedone* dunque avvengono entro le precise coordinati temporali e coinvolgono i seguenti cambiamenti irreversibili:

II.1 La morte di Socrate: il dialogo (livello temporale “+1a”) si apre con l’annuncio della morte di Socrate. La notizia che Socrate dovrà morire risale però alla sua condanna durante il processo (“-1a”), mentre Socrate effettivamente muore alla fine della sua ultima giornata (sequenza “0”). L’atto di per sé si consuma quindi nella serata dell’ultimo dialogo di Socrate, mentre la consapevolezza della morte imminente dura un mese, sia per i visitatori, sia per Socrate stesso.

Va da sé che la morte rappresenta un limite invalicabile per i discorsi di Socrate, tant’è che all’inizio della giornata il filosofo afferma che parlerà finché servirà, anche se gli costerà una morte meno dolorosa. Ribadisce un’altra volta tale determinazione prima di intraprendere la terza argomentazione sull’immortalità dell’anima e il discorso sulla ‘seconda navigazione’; tuttavia, dopo averla conclusa, dichiara di non avere altro da aggiungere, nonostante le sollecitazioni di Critone.

Quindi, più che la morte di per sé, è l’orizzonte imminente di essa a giocare il ruolo fondamentale sia nella sequenza temporale “-1a” che nella sequenza “0” e, naturalmente, pone la domanda cruciale, sia per Socrate che per i suoi interlocutori, sulla validità della sua filosofia, che rappresenta l’obiettivo principale del filosofo, nella sequenza “+1b”. Il dialogo è costruito in modo tale che, per poter sperare in un destino durevole, Socrate è consapevole di dover riuscire ad attuare una trasformazione dei suoi interlocutori nella sequenza da “0” a “+1a”. Queste ultime due fasi costituiscono uno strato intermedio ma necessario nel validare i *logoi* socratici. Il fatto che alla fine Socrate dice di non avere altro da aggiungere deporrebbe a favore dell’ipotesi che egli sia persuaso di aver già detto tutto il necessario e/o il possibile per raggiungere tale obiettivo.

II.2 Sentimento nuovo e strano. Il dialogo è particolarmente carico di molteplici cambiamenti emotivi che agiscono anche da veri protagonisti della trama del *Fedone*, tuttavia l'unica vera trasformazione emotiva a cui assistiamo sono il «sentimento nuovo» o «un miscuglio strano». Esso si realizza in tutti i presenti nella parte finale della sequenza "0" e viene narrato da Fedone all'inizio della sequenza "+1a", poi si ripete sempre nella sequenza "+1a" quando Echecrate dichiara di provare la stessa sensazione.

Non è il luogo per analizzare in dettaglio questo 'sentimento nuovo', ma possiamo affermare con certezza che il generarsi di tale emozione sia la prova dell'effetto positivo che l'ultimo discorso di Socrate suscita nei suoi interlocutori e nei primi ascoltatori indiretti, come Echecrate. Per quanto sia complessa la questione dell'eredità del metodo socratico e del tramandare la dottrina della vita intesa come preparazione alla morte, si può sostenere che Socrate sia risultato convincente sia nel suo approccio sereno nei confronti della propria morte, sia riguardo alla scommessa sull'immortalità dell'anima, e quindi alla cura discorsiva dell'anima.

Si tratta dunque di un sentimento di stampo filosofico che è frutto di una nuova consapevolezza nei confronti della morte di Socrate e la morte in generale, e anche su cosa debba essere la vera vita di un amante del sapere. Tale sentimento, si presuppone, dovrebbe istaurarsi in ogni individuo che cerchi il vero e il dire vero, e quindi fa parte integrante della trasformazione a cui aspira Socrate con il suo ultimo discorso, ovvero alla continuità della sua filosofia intesa come la 'seconda navigazione'.

II.3 Socrate vuole morire. E' difficile stabilire in quale momento preciso della sua prigionia Socrate giunga a tale consapevolezza, ma si può essere certi che egli la comunichi all'inizio del suo ultimo giorno; tale presa di coscienza si verifica probabilmente nel livello "-1a", viene annunciata e dibattuta nel livello "0", dove è presentata come essenza dell'intero insegnamento socratico, dunque deve valere anche e soprattutto nella sequenza temporale "+1b". Si tratta di una trasformazione concettuale che nella prima parte del dialogo non convince i suoi interlocutori, poiché non si riesce a trovare la prova infallibile dell'immortalità dell'anima. La conoscenza a cui giungono i suoi interlocutori dopo la terza argomentazione e dopo la morte di Socrate è un dibattito aperto, ma con certezza possiamo dire che Socrate abbia innestato la speranza che la sua strada sia l'unica che possa portare verso il vero.

II.4 Socrate aspira che la sua filosofia sopravviva al suo maestro. Questa trasformazione è l'obiettivo centrale dell'ultimo dialogo di Socrate, quindi egli tenta di attuarla nel livello "0", sebbene sia orientata nel futuro "+1b". Il destino autonomo della filosofia di Socrate e della sua continuazione dopo la sua morte, dipende dalla capacità di Socrate di costruire un *logos* sulla vita come preparazione alla morte, la quale dipende direttamente dalla propria scommessa sull'immortalità dell'anima, mentre quest'ultima è radicata nel concetto del mondo delle idee.

Come è già stato accennato sopra, in base al 'sentimento nuovo' che si istaura nei suoi interlocutori diretti e indiretti, si può supporre che lo scopo di Socrate sia raggiunto, o quantomeno sia innescato il meccanismo per cui costruire il *logos* come una zattera, ove la scelta del *logos* sull'immortalità dell'anima sia l'unica scommessa a cui può aderire l'uomo in cerca del vero.

II.5 Conversione socratica

Nella prima parte della sua autonarrazione, Socrate racconta nella sequenza "0", com'è noto, una sua trasformazione ben precisa, la sua conversione intellettuale, la quale si è verificata nella sequenza temporale "-1b". Il passaggio coinvolge le tre fasi della ricerca socratica, delle quali solo la terza, quella filosofica, gli ha consentito di accedere al vero attraverso il *logos*, passaggio che è già stato oggetto di innumerevoli interpretazioni. Per la nostra analisi sarà importante l'esperienza socratica che si inserisce tra la seconda e la terza fase del suo percorso, ovvero l'esperienza del sole. Tale

episodio, come vedremo tra poco, è carico di una forza trasformatrice determinante per l'esito dell'ultimo dialogo di Socrate.

II.6 Narrazione autobiografica. Sebbene sia facilmente individuabile sul piano stilistico, il passaggio autobiografico rappresenta la trasformazione del *Fedone* meno percettibile, eppure, come si sostiene in questo contributo, si tratta del momento risolutivo per tutte le altre trasformazioni presenti nel dialogo. Eccetto per il mutamento più antico, quello della scoperta di Socrate della via filosofica per arrivare a dire il vero, tutte le altre trasformazioni – il 'sentimento nuovo' degli interlocutori, l'istaurarsi della filosofia socratica in quanto esercizio per la morte e la seguente serenità con cui Socrate dichiara di essere pronto a morire – avvengono dopo la narrazione autobiografica. Questo passaggio è responsabile, appunto, della risoluzione dello stallo emotivo e discorsivo che si verifica dopo le prime due argomentazioni a favore dell'immortalità dell'anima. Si potrebbe persino chiedere quanto questo modo di ancorare un *logos* all'autoesame di se stessi abbia influito sulla certezza di Socrate riguardo alla vita come preparazione alla morte, tuttavia, come vedremo poco oltre, tale configurazione epistemologica della ricerca del vero viene presentata da Socrate come l'unica che possa garantire all'individuo la costruzione di una 'zattera' discorsiva affidabile nel suo percorso metafisico.

Prima di intraprendere l'analisi dei motivi della suddetta fiducia di Socrate, va precisato che l'inserto autobiografico in questione è composto da due parti: nella prima viene narrata la sua conversione che culmina con l'esperienza del sole e con la decisione di "rifugiarsi in certi postulati" (99e) che segna la svolta filosofica di Socrate. Nella seconda parte, invece, Socrate presenta il metodo di elaborazione di quel tipo di *logos*. Questa parte funge sia da autoverifica per Socrate riguardo al discorso sull'immortalità dell'anima, sia da *vademecum* per i posteri nel quale è codificato, appunto, il percorso discorsivo della costruzione di un *logos* solido e ancorato all'individuo che lo crea, ovvero alla sua anima che in tal modo conosce se stessa e la propria immortalità.

È proprio per questi aspetti che l'inserto autobiografico del *Fedone* differisce dagli altri interventi di Socrate per esporre il vero attraverso la narrazione della propria vita. Sebbene Socrate racconti la sua esperienza personale nei diversi dialoghi platonici, i principali discorsi esposti in maniera autoreferenziale si trovano in due soli dialoghi, nell'*Apologia* e nel *Fedone*. Tuttavia, mentre la forma narrativa del primo corrisponde alla prassi dei processi giudiziari della Grecia del IV sec., quindi è il contenuto a essere l'elemento innovativo del discorso esposto in prima persona, nel caso di *Fedone* ci troviamo in una situazione inversa: Socrate decide di creare una nuova forma narrativo-stilistica per argomentare un'idea che ha già provato a difendere con due argomentazioni a personali, ovvero attraverso il confronto di diversi *logoi*. Dopo le due dimostrazioni sull'immortalità dell'anima, costruite e fallite così da portare a totale sfiducia nei *logoi* in generale, Socrate rimane a lungo in silenzio ed espone la sua terza e ultima argomentazione, ancorandola alla narrazione della propria esperienza.

In questo modo l'autonarrazione di Socrate si contraddistingue, innanzitutto, per il ruolo che le viene assegnato, ovvero essa diviene l'ultima arma di Socrate contro lo scetticismo dei suoi interlocutori riguardo all'immortalità dell'anima. Considerando il fatto che nel momento di tale decisione il tempo rimasto a disposizione per Socrate è pressocché esaurito, la scelta di narrare la propria vita appare come rivelazione, da parte di Socrate, dell'origine del proprio pensiero, e in tal modo aspira di costituirsi come una regola discorsiva generale nella costruzione del *logos* volto ad affrontare le questioni essenziali dell'esistenza dell'uomo, ovvero quelle della 'generezione e della corruzione'.

Oltre alla funzione esclusiva per dire vero, l'autonarrazione di Socrate è caratterizzata anche di un'efficacia straordinaria. Come è già stato accennato, è solo dopo questa trasformazione discorsiva che avvengono le principali trasformazioni del *Fedone*, ed è dunque lecito ipotizzare che ne sia

responsabile. D'altronde, è Socrate stesso a suggerire tale direzione di lettura: egli dice chiaramente che l'unico modo per uscire dall'*impasse* è quello di riesaminare il suo discorso da capo, e vedere dove magari esso è stato costruito male, forse per un eccesso di entusiasmo o per una qualsiasi altra emozione che agisca a danno dell'efficacia del *logos*. In altre parole, Socrate vuole analizzare cosa manchi all'autonomia del suo *logos* e quindi ne intraprende una pubblica autoverifica, dove il controllo degli interlocutori funga da garanzia per evitare gli errori. Tale autoverifica inizia con il racconto autobiografico e aggiunge all'argomentazione sull'immortalità dell'anima quello che effettivamente le mancava, ovvero la difesa della tesi dell'immortalità in quanto unico *logos* solido e proficuo. Tale qualità della suddetta tesi emerge solo ed esclusivamente attraverso il riesame della propria vita e delle strade possibili per la conoscenza dei principi ontologici.

L'inserto autobiografico quindi svolge innanzitutto una funzione trasformatrice sul *logos* finale il che, come vedremo tra poco, lo incatena irreversibilmente alla ricerca del vero attraverso le trasformazioni concettuali-emotive dei presenti, e in tal modo garantisce la sopravvivenza della dottrina socratica alla morte del suo autore. Nei paragrafi successivi analizzeremo come questa forza triplice dal punto di vista qualitativo agisca dapprima sui sentimenti dei presenti, poi sul *logos* e infine sulla ricerca del vero in generale, trasformando completamente la validità del *logos* e ponendo l'autonarrazione al centro di tale ricerca in qualità di suo garante. In quest'ottica il racconto autobiografico di Socrate funge da fondamento alla terza argomentazione del *Fedone* e quindi al concetto socratico cardinale secondo il quale la vita sia una preparazione alla morte attraverso la cura – discorsiva – della propria anima.

In conclusione, se consideriamo il livello temporale "0" del *Fedone* come il principale piano della *fabula* del dialogo che, da un lato, narra il passato recente ("-1a") e lontano ("-1b") di Socrate, e, dall'altro lato, viene poi narrato da Fedone ai posteri ("+1a") con lo scopo di tramandarne l'insegnamento ai posteri ("+1b"), l'inserto autobiografico, ovvero il cambiamento discorsivo-stilistico durante l'ultima giornata di Socrate, è la prima trasformazione vera e propria che avviene nel *Fedone*. Anche nel caso delle trasformazioni accadute e/o annunciate in precedenza – come la posizione di Socrate riguardo la morte, la sua conversione giovanile –, è solo dopo l'autonarrazione, che esse perdono il loro significato personale e acquisiscono un valore universale per la strada socratica della ricerca del vero.

III. Triplice forza trasformativa dell'inserto autobiografico (96a-102a)

Finora abbiamo evidenziato quanto la posizione narrativa del racconto autobiografico di Socrate sia cruciale, dal punto di vista strategico, per il destino dell'intero insegnamento del filosofo. Tale potere trasformativo sul piano escatologico è dovuto, come si vedrà in questo capitolo, ai tre momenti contenuti nel racconto in questione, che riescono a contrastare e trasformare i tre timori principali degli interlocutori di Socrate: il sospetto che l'anima non sia immortale, la sfiducia nei *logoi* in quanto strumenti inadatti per giungere al vero, l'incapacità di costruire i *logoi* in assenza di Socrate.

Infatti, per rimediare allo stallo intellettuale ed emotivo che si verifica dopo le prime due argomentazioni sull'immortalità dell'anima, Socrate, attraverso la sua autonarrazione, innanzitutto istaura con i suoi interlocutori un legame empatico di stampo intellettivo: raccontando il proprio smarrimento e timore, non solo confiderà ai presenti di aver avuto l'uguale esperienza della crisi conoscitiva, ma anche tematizzerà tale senso di perdizione in qualità di percezione dell'angoscia dell'anima e quindi rileverà l'anima stessa in quanto soggetto dell'indagine ontologica; in secondo luogo, attraverso la possibilità di autoverifica che viene conferita dall'autonarrazione, Socrate ricalibrerà qualitativamente il *logos* in una 'zattera', la cui solida costruzione è possibile solo se vengono abbinati i

ragionamenti compatibili con il *logos* principale e quindi non solo edificherà il suo ultimo discorso in maniera impeccabile, ma anche si proporrà una prova della possibilità di costruire un *logos* forte, e volto a dire vero; infine, lascerà, attraverso l'autonarrazione e l'indagine di sé, un modello efficace e valido anche in assenza dello stesso Socrate. In altre parole, l'autobiografia si costituirà come un soccorso per superare l'angoscia di non poter conoscere, e come un fondamento efficace per riprendere a costruire la 'zattera' capace di navigare verso il vero: ogni volta che il *logos* sulla 'generazione e corruzione' comincia ad, è necessario tornare a scrutinare la propria conoscenza anziché perdersi nei giochi retorici.

III.1 Elemento trasformativo tematico-ontologico: dallo 'smarrimento' all'angoscia per il pericolo 'terribile' per la propria anima e al 'sentimento nuovo' (96a-99e)

Come è già stato accennato poco sopra, le emozioni nel *Fedone* giocano un ruolo importante e ben visibile. Considerando il fatto che per Socrate solo la via discorsiva possiede un valore gnoseologico, potrebbe apparire insolita tale enfasi sentimentale del suo ultimo dialogo. Tuttavia, l'ampio raggio di emozioni che manifestano gli interlocutori di Socrate – il riso, la tristezza, e infine, lo smarrimento in cui costoro cadono dopo le prime due argomentazioni –, assieme al loro contenuto psicologico, definiscono anche e soprattutto il campo di comprensione dei presenti, ovvero la loro sintonia cognitiva con gli eventi in corso.

Infatti, tralasciando in questa sede l'evoluzione emotiva degli amici di Socrate nella prima parte del dialogo, lo 'smarrimento' e il 'turbamento' successivi esprimono preoccupazioni di ordine filosofico-intellettuale: i presenti nutrono dei dubbi sull'insegnamento di Socrate, temono di non essere in grado di costruire i *logoi* con l'abilità del maestro, si chiedono se i *logoi* adeguati siano alla portata dell'uomo in generale. Socrate, dal canto suo, insinua che il *logos* sia invece l'unico mezzo dell'uomo per conoscere il vero, giacché tale verità risiede in una dimensione per l'uomo altrimenti inaccessibile, ovvero quella post mortale.

Durante le prime due argomentazioni riguardo l'immortalità dell'anima, dunque, si accresce la consapevolezza degli interlocutori di Socrate sul vero valore della discussione, ovvero che non si tratta di un dialogo che potrebbe finire inconcluso come spesso accadeva nelle conversazioni con il maestro, lasciando aperte varie possibilità e diversi sviluppi. Al contrario, si è posta una questione fondamentale riguardo l'uomo in quanto tale, ed è tirato in ballo anche e soprattutto il destino delle loro anime. Come aveva avvertito Socrate all'inizio del dialogo, la morte è un argomento di eccezione al quale si deve e si può dare una risposta definitiva valida per tutti. Non solo, è nella dimensione post mortale che si erige il *logos* principale riguardo la natura e la conoscenza dell'uomo.

Lo 'smarrimento' denota dunque un paradosso conoscitivo che i presenti non sono in grado di risolvere: il dibattito sull'anima si rivela essere l'enigma filosofico cruciale a cui non si trova una risposta convincente. Dato il valore di questa *impasse*, il 'turbamento' dei presenti esprime il dubbio che all'uomo sia negata e/o sia inaccessibile l'indagine su se stesso e la conoscenza in quanto tale, giacché essa dipende dalla capacità del *logos* di definire la dimensione post mortale, ma, come si è visto con le prime due argomentazioni riguardo l'immortalità dell'anima, i ragionamenti delle prime due argomentazioni risultano inefficaci.

Proprio nel momento della massima intensità della suddetta emozione filosofica dei presenti, Socrate, dopo una pausa, apre il suo discorso autobiografico a partire di un sentimento intellettuale, individuando nei *pathe* i contenuti della sua autonarrazione. Ora, la complessità semantica di questo termine è ben nota e ampiamente analizzata dagli studiosi e dai traduttori delle opere di Platone. Sebbene viga un ampio consenso nel tradurlo con 'esperienze', si è altrettanto d'accordo sul fatto che

la semantica del termine contenga una componente ‘sofferta’ (Cerri, 2003: 54). Socrate dunque risponde allo ‘smarrimento’ con i propri *pathe* e in tal modo stabilisce con i presenti un legame empatico sul piano intellettuale e mostra di aver avuto medesima esperienza delle loro stesse difficoltà.

Inoltre, narrando le sue prime due tappe – le scienze naturali e la filosofia di Anassagora – Socrate racconta i suoi fallimenti e come questi l’abbiano portato a una crisi conoscitiva pressocché identica in cui si sentono caduti i suoi interlocutori nel *Fedone* : «finii col convincermi che a tale ricerca io ero meno idoneo che a qualunque altra cosa!» (96c), «ero stanco a indagare le cose» (99d), e, soprattutto, «ebbi paura che anche l’anima mia si accecasse completamente» (99e). Definendo così il proprio stato d’animo durante i precedenti insuccessi intellettivi, Socrate non comunica solo di saper cosa i suoi discepoli provano di fronte a una conoscenza irraggiunta, ma anche conferisce al loro smarrimento un valore più universale: lo smarrimento, insinua Socrate, è una sensazione non solo naturale, ma anche l’unica possibile di chi cerca e non trova né le risposte sulle ‘cause vere’, né le fonti affidabili per tali quesiti.

Socrate dunque, per liberare i suoi interlocutori dal sentimento invalidante, non lo contrasta, bensì lo riprende, lo istrica e lo incanala. Tramite il racconto del proprio fallimento nella prime due tappe della propria ricerca del vero, egli definisce e spiega meglio quel sentimento che pervade i suoi discepoli: si tratta di una stanchezza intellettuale dovuta a una apparentemente paradossale regressione conoscitiva, dovuta a un accrescimento della propria ignoranza, e alla diminuzione, o addirittura alla scomparsa, delle fonti dove cercare le risposte. È comprensibile che, data l’importanza che riveste la ricerca, il suo fallimento generi autentica angoscia per la propria anima. Socrate legittima tale procedimento di ripetizione e precisa denominazione delle tappe del processo conoscitivo, che porta verso lo ‘smarrimento’ dei suoi interlocutori assoluto, in quanto elemento indispensabile nella ricerca delle ‘cause vere’.

Tuttavia lo sgancio dello ‘smarrimento’ dal contesto psicologico e la sua modulazione nonché riqualifica sul piano spirituale è solo la prima parte del rimedio che Socrate, tramite la narrazione dei propri *pathe*, pone al malessere intellettivo dei suoi interlocutori. In realtà, il vero processo trasformativo avviene durante l’episodio del sole e nel corso dell’insorta paura per la propria anima. I suoi interlocutori, ‘smarriti’, hanno raggiunto la fase della stanchezza intellettuale che comprende anche la sfiducia nei *logoi* come strumenti conoscitivi per scrutinare il vero. Socrate, nella sua narrazione, va oltre e parla della preoccupazione per la propria anima, con ciò alzando la posta del gioco: l’uomo, se non risolve l’*impasse* dei propri ragionamenti, incorre nel rischio non solo di non raggiungere la conoscenza delle cose, ma anche di condannare alla perdizione la propria anima. Si potrebbe anche accettare la condizione umana di ignoranza, ma se da essa dipende la propria salvezza, allora il valore del percorso conoscitivo cambia radicalmente, ed è questa la principale configurazione epistemologico-esistenziale che Socrate aspira a istaurare.

Tale passaggio e inserimento del connubio tra il vero e la salvezza è probabilmente il culmine dell’intero dialogo del *Fedone*, e perciò è necessario approfondirlo meglio. Nell’episodio del sole, Socrate non fornisce spiegazioni, ma dichiara inequivocabilmente che la mancata conoscenza delle ‘cause vere’ induce all’angoscia dell’anima, e quindi il *pathe* intellettuale si trasforma in un’esperienza esistenziale radicale. È vero, all’inizio Socrate dice di aver avuto paura *per* l’anima, ma dopo la terza argomentazione, riassumendo un’altra volta il suo insegnamento centrale, precisa e indica che il soggetto della conoscenza riguardo le ‘cause vere’ è l’anima stessa (Martinelli Tempesta, S., 2003: 122). La sua mancata «formazione spirituale e il modo in cui ha vissuto» (107d) implica che, dopo la

morte, l’anima «va vagando, travagliata, in uno stato di totale incertezza» (108c). Perciò «il pericolo terribile» (107c) dovuto all’ignorare la propria natura viene esperito dall’anima stessa.

Socrate dunque non lascia dubbi: l’angoscia insorta di perdizione prova innanzitutto l’esistenza di quell’elemento che rischia di perdersi, ovvero l’anima. Il vicolo cieco in cui giunge Socrate dopo le sue ricerche fallite fa emergere l’anima angosciata per se stessa che non riesce a conoscere il vero – rappresentato dalla metafora del sole – né attraverso l’analisi dei suoi riflessi, né tramite qualche tipo di visione estatica diretta. Allo stesso momento, l’anima esperisce sia la necessità esistenziale di conoscere, sia l’impedimento che a tale obiettivo pone il corpo umano: e ciò a causa tanto per l’inadeguatezza dei sensi che le nega il contatto diretto con il vero, tanto per il fatto che la sua mortalità concede all’anima un tempo limitato per conoscere il vero e per prepararsi alla morte tramite la cura di se stessa.

Con l’episodio del sole, Socrate dispiega il significato completo dello ‘smarrimento’ dei suoi amici e discepoli. Esso riguarda non solo una delusione di ordine filosofico ma pure implica il rischio ontologico in cui essi incorrono. Prima dell’autonarrazione di Socrate, Simmia fornisce una potente metafora del *logos* come una zattera per «affrontare il rischio della traversata del mare della vita» (85d) e, successivamente, esprime i suoi dubbi riguardo all’immortalità dell’anima, dubbi che generano lo sconforto dei presenti. Simmia, dunque, comprende il coraggio che ci vuole per compiere un simile viaggio, ma solo con l’episodio del sole, Socrate definisce il vero pericolo, quello della perdizione dell’anima, che si erige se si sceglie di desistere da tale navigazione.

L’innalzare sul piano della salvezza la questione riguardo all’immortalità dell’anima rappresenta il primo elemento trasformativo dell’autonarrazione di Socrate. Lo smarrimento che provano i suoi interlocutori non è né accidentale, né eccezionale e non esprime una semplice delusione intellettiva. Il fatto che all’inizio della giornata essi temano di disturbare Socrate con i propri dubbi riguardo all’immortalità dell’anima, denota che non ancora comprendono l’importanza della questione. Anche caduti nello ‘smarrimento’, non sono ancora consapevoli del rischio che corrono. Invece, dopo l’autonarrazione di Socrate, i presenti giudicano la sua prova sull’immortalità esposta «in modo meraviglioso» (102a) e infine Critone promette infine a Socrate che si prenderanno cura di se stessi (115b). Successivamente, la morte di Socrate genera in loro “un sentimento nuovo”, “un miscuglio strano” (59a), che denota l’avvento della trasformazione emotivo-intellettuale a cui li induce l’ultima argomentazione sull’immortalità dell’anima e sulla necessità di prendersene cura attraverso la conoscenza del buono e del giusto.

In questa parabola che va dallo smarrimento al sentimento nuovo e strano, l’autonarrazione di Socrate gioca un ruolo decisivo. Da un lato, Socrate allo ‘smarrimento’ risponde con il racconto dei propri *pathe*, valorizzando in tal modo i sentimenti di ordine intellettivo all’interno della ricerca del vero. E, dall’altro lato, inserisce l’elemento mancante che cambia radicalmente la natura di questo smarrimento e permette di trasformarlo in un ‘sentimento nuovo’, ovvero l’angoscia dell’anima di fronte al pericolo dell’ignoranza. In tal modo Socrate istaura un legame empatico e attua una trasformazione del campo psicologico-personale in quello filosofico-universale, saldando la ricerca del vero come esperienza della propria anima sul piano ontologico e gnoseologico.

III.2 Elemento trasformativo metodologico-epistemologico: dall’autoverifica del discorso alla necessità dei *logoi* e al metodo affidabile della loro costruzione (99e-102a)

Questo elemento trasformativo è il più difficile da cogliere ed evidenziare giacché in questa parte dell’autonarrazione avviene la principale teorizzazione del *Fedone*, dove è il mondo delle Idee a fornire la risposta al quesito essenziale sul fondamento del *logos* volto a dire vero, i.e. viene introdotto

e sancito il suo carattere metafisico. Questa parte dell'autonarrazione si svolge inoltre in forma del dialogo con Cebete, e dunque sorge un dubbio legittimo se faccia ancora parte del racconto di sé di Socrate. Non solo, la forza trasformativa che verrà esposta in questo capitolo investe il piano metodologico ed epistemologico, fondendosi, in tal modo, con il suddetto orizzonte metafisico e celandosene dietro. Infine, come vedremo poco oltre, il suo potere trasformativo emerge non in autonomia, bensì solo in relazione con la prima e la terza forza trasformativa dell'autonarrazione.

Eppure, è proprio l'introduzione del motivo dell'anima angosciata per il rischio della propria perdizione in un corpo imperfetto e mortale che rende necessaria la traversata del 'mare della vita'; tra le due parti della narrazione si istaura quindi un inscindibile legame di causalità, perciò la 'seconda navigazione' costituisce la seconda fase dell'autonarrazione di Socrate. Inoltre, nonostante la svolta metafisica che la suddetta seconda navigazione rappresenta, ben due volte Socrate sostiene di non dire niente di nuovo (100b). Tralasciando il dibattito su quanto sia veritiera tale affermazione, è importante sottolineare che la 'seconda navigazione' è percepita, da Socrate, soltanto come una modulazione di stampo metodologico sul tema dell'immortalità dell'anima. Tale modifica implicherà tuttavia anche una trasformazione qualitativa del *logos* stesso e della sua significanza.

La seconda parte dell'autonarrazione socratica è volta a contrastare la sfiducia nel *logos* in generale sorta negli interlocutori di Socrate. La strategia discorsiva del filosofo comprendere un duplice percorso: invece di negare la validità al *logos* sull'immortalità dell'anima, egli dichiara di attuare un'autoverifica per cercare un eventuale errore commesso da parte sua, per eccesso di 'zelo'; in tal modo egli esegue anche un ricalibratura metodologica del *logos,* costruendolo in base a una scelta del ragionamento 'solido' e all'accostamento o all'eliminazione dei *logoi* compatibili e incompatibili all'asse tematica centrale.

Sebbene Socrate non paragoni direttamente il nuovo tipo di costruzione del *logos* a quello di una zattera, tuttavia il titolo della 'seconda navigazione' che egli conferisce alla sua ultima e decisiva tappa delle ricerche filosofiche allude chiaramente al discorso di Simmia tenuto in precedenza, riguardo alla traversata del mare della vita (Caserta C., 2015 : 95) . Socrate, nella prima parte della sua autonarrazione, ha dimostrato che effettivamente nella ricerca del vero all'uomo non rimane che la terza opzione indicata da Simmia, quella della traversata più difficile e in solitudine, ma soprattutto attraverso il *logos* (Martinelli Tempesta S., 2003: 98) . Poi, come abbiamo visto, ha conferito a tale viaggio un significato salvifico per l'anima, e infine, nella seconda parte dell'autonarrazione, si addentra a dimostra personalmente la costruzione di una zattera-*logos* più solida possibile.

Ma se nella metafora della zattera è evidente che la tenuta di quest'ultima dipende da due fattori principali, dei quali però è responsabile solo ed esclusivamente il navigatore – parliamo della sua capacità di costruire un'imbarcazione che non affondi o non si sfasci in una tempesta, e dell'abilità nella navigazione a bordo della sua zattera – tale procedimento non è così ben visibile quando si tratta dei *logoi*. Come rimproverà Socrate ai suoi interlocutori, essi trattano i *logoi* come oggetti di una gara retorica, «a ragionare pro e contro ogni cosa, finiscono col convincersi di essere diventati i più sapienti di tutti e di avere essi soli compreso che non esiste alcuna cosa né alcun ragionamento sicuro e saldo» (90b-c), invece di preoccuparsi di costruire un *logos* capace di portarli verso il vero.

Tuttavia, nella prima parte della sua autonarrazione, Socrate trasforma, come si è già detto, la ricerca del vero in quella della salvezza dell'anima, e quindi un *logos* solido e ben navigato diventa una necessità esistenziale per l'uomo. Dato che, come racconta Socrate, le scienze naturali o altre autorità filosofiche non sono state in grado di fornirgli le risposte sulle 'cause vere', egli è stato costretto a «rifugiarsi nei certi postulati», ovvero a costruirli e a difenderli da solo. Da questo punto di

vista, la narrazione di Socrate su come egli si è 'rifugiato nei certi postulati' diventa dunque inevitabile e necessaria, poiché essa coincide con la genesi dei *logoi sokratikoi* in quanto tali.

È importante sottolineare il tono imperativo di questa seconda parte dell'autonarrazione di Socrate. Cercare il vero muniti del *logos* come una zattera in mare tempestoso è l'unica, nella prospettiva socratica, attività nella quale dovrebbe impegnarsi l'uomo durante la sua, vita ed è esattamente questo che Socrate praticamente ordina ai propri amici e discepoli: «Tu invece, come si dice, risponderesti nel modo in cui s'è detto, appoggiandoti alla saldezza di questo postulato» (101D).

È vero dunque che il principale significato della seconda parte dell'autonarrazione riguarda l'identificazione del fondamento e/o della fonte sul quale andrebbe costruito il *logos* sull'immortalità dell'anima e sulle 'cause vere' in generale. Tuttavia, il valore essenziale che comporta lo svelare del mondo delle Idee (102b), non dovrebbe oscurare un processo altrettanto importante che Socrate indica nel corso della nella costruzione del *logos*, ovvero l'attenzione del suo 'costruttore' all'edificazione scrupolosa di uno strumento che dovrà indirizzare la sua stessa anima verso il vero, e quindi verso la salvezza.

Se nella prima parte dell'autonarrazione è la valorizzazione dei sentimenti intellettuali e l'episodio dell'anima a ottenere un effetto trasformativo sullo stato d'animo dei presenti, nonché sulla loro consapevolezza del vero significato del *logos* sull'immortalità dell'anima, nella seconda parte invece si istaura l'autoverifica della propria conoscenza e capacità 'costruttiva' come un imperativo per ogni amico del sapere, l'unico che possa condurre quest'ultimo verso la vera conoscenza. Socrate stilla un vero e proprio *vademecum* per il metodo socratico, ma per renderlo operativo ed efficace non è sufficiente presentarlo e/o indicare il mondo delle Idee come vero fondamento del concetto dell'immortalità dell'anima.

È necessario, appunto, che Socrate stesso si ponga come esempio di tale percorso ed è questo il vero momento trasformativo del passaggio in questione, che di conseguenza modifica il tessuto discorsivo del *logos* in quanto tale. Nel momento dello smarrimento dei suoi interlocutori, Socrate, ancora prima di intervenire sul loro stato d'animo *tout court*, li esorta a non perdere la fiducia nei *logoi* e di trovare la tenacia nel riesaminare un'altra volta il ragionamento sull'immortalità dell'anima, supponendo che sia possibile un discorso-ragionamento costruito diversamente rispetto alle prime due argomentazioni. La verifica della tenuta dei *logoi* inizia non con l'esamina degli argomenti che sono esposti, bensì con l'autoverifica della propria conoscenza: «io non mi preoccupo che ciò che io dico sembri vero a coloro che qui sono presenti – se mi riuscissi tanto meglio! – ma mi preoccupo che paia vero soprattutto a me» (91b).

Socrate è inequivocabile: non sono *i logoi* a creare la conoscenza e/o i suoi contenuti. È vero che i *logoi* sono l'unico mezzo a nostra disposizione per dire vero, ma ciò non implica l'autorità dei *logoi*, poiché essi non sono altro che riflessioni della conoscenza di chi li produce: «invece di dare la colpa a sé e alla propria mancanza di conoscenza, si (finisce), perché angustiati, di dar la colpa volentieri ai ragionamenti medesimi» (90d). Le cattive pratiche discorsive, così come anche le prime due argomentazioni del *Fedone*, diventano tali poiché si scambia il ragionamento con i giochi retorici. Questi ultimi sono capaci di confutare qualsiasi argomento, anche l'immortalità dell'anima. Ma è altrettanto vero che il relativismo non è prodotto dai *logoi*, bensì dalla mancanza della conoscenza del loro autore; in questo caso, dalla sua ignoranza sulla fonte della costruzione del *logos* vero, quello ancorato nel mondo delle Idee.

La complessa conversione del *logos* in una 'zattera' a servizio cruciale del suo costruttore e navigatore, avviene appunto nella seconda parte dell'autonarrazione di Socrate, dov'egli, attuando

un'autoverifica, narra della propria seconda navigazione, che si istaura come un modello per eccellenza di costruzione del *logos* filosofico. In questo processo, il *logos,* davanti agli interlocutori di Socrate, si trasforma irreversibilmente sul piano metodologico ed epistemologico: invece di una battaglia tra i *logoi*, è necessario concentrarsi sull'analisi dettagliata di ogni ragionamento e sulla verifica, ma ancora più importante, sull'autoverifica da parte del suo stesso autore. In tal modo, il rischio della sfiducia nei *logoi* si trasforma nella necessita di elaborare il metodo più affidabile per costruire un *logos* più solido.

È esattamente questa svolta che Socrate narra nella seconda parte della sua autonarrazione, ovvero come, nel corso delle sue ricerche, la stanchezza si sia velocemente trasformata, al decisivo timore per la propria anima, in una necessità di elaborare i *logoi* volti a dire vero. Una volta stabilito che i *logoi* dovrebbero trarre materiale dal mondo delle Idee, ovvero dalla prospettiva *meta*fisica, persiste però il dilemma della capacità dell'uomo di costruirli in maniera solida. Il difetto della costruzione, come evidenzia Socrate, rischia di minare i contenuti e/o la conoscenza necessaria alla salvezza della propria anima. Infatti, le prime due argomentazioni del *Fedone,* difettose nel metodo, minacciano di non convalidare l'idea tanto essenziale come l'immortalità dell'anima. La seconda parte dell'autonarrazione di Socrate serve, appunto, per lasciare le istruzioni metodologiche con lo scopo di evitare tali 'terribili' pericoli.

Per concludere, l'esposizione del mondo delle Idee e la dimostrazione della costruzione di un *logos* capace di dire vero attraverso l'autonarrazione inseriscono nell'indagine l'elemento dell'autoverifica come condizione *sine qua non* per poter elaborare e, successivamente, esaminare a fondo i *logoi* volti a dire «la verità delle cose che sono» (99e). Allo stesso momento riqualifica i *logoi* come 'zattere' discorsive. Tale elemento è volto a contrastare la sfiducia dei presenti nei *logoi,* e ottiene questo risultato spostando la responsabilità del ragionamento solido sul suo autore. In compenso, Socrate insiste sul continuo sforzo nell'elaborare un *logos* veritiero, da eseguire attraverso un'autoverifica incessante e, successivamente, attraverso l'esame spietato dei discorsi stessi. Tale esame, tuttavia, deve seguire non la regola delle insidie retoriche, bensì la logica della concordanza o della sua mancanza tra i *logoi* (101d). La costruzione del discorso, dunque, consiste, da un lato, nell'esercizio perpetuo del suo autore sulla propria conoscenza e, dall'altro lato, del riesame critico anche del *logos* più solido (107b). Le suddette regole basilari, incarnate dal discorso di Socrate negli ultimi attimi della sua vita, sbloccano e superano l'*impasse* discorsivo dovuto allo 'smarrimento' e abilita la trasformazione a cui Socrate aspira di più, quella della futura trasmissione della sua filosofia in quanto preparazione alla morte e cura della propria anima attraverso i *logoi*.

III.3 Elemento trasformativo strutturale-esistenziale: annodamento della ricerca del vero all'indagine di se stessi (99a-102a)

Se con la prima parte della sua autonarrazione Socrate riqualifica e sblocca il contesto emotivo dell'indagine filosofica, mentre con la seconda parte rimodula lo *status* del discorso volto a dire vero e contrasta la sfiducia nei *logoi,* considerato *in toto,* l'inserto autobiografico di Socrate rappresenta un'autentica trasformazione strutturale all'interno del *Fedone* che abilita la terza argomentazione sull'immortalità dell'anima non solo attraverso lo sblocco delle *impasse* emotive e discorsive già discusse sopra, ma anche e soprattutto rivelando e istaurando l'anello mancante nella ricerca filosofica del vero, ovvero l'indagine su se stessi.

Infatti, Socrate con la sua autonarrazione non solo dimostra quanta responsabilità sulla validità dei *logoi* cade sul loro autore, ma anche e soprattutto inserisce quest'ultima nel processo conoscitivo-discorsivo come un elemento intrinseco e imprescindibile. Inoltre, narrando la propria vita e il suo percorso intellettuale, Socrate allinea le sue esperienze-*pathe* con quelle dei suoi interlocutori, e attua

anche la propria autoverifica con la partecipazione attiva di Cebete e in tal modo trascende i confini del solitario e personale peregrinaggio filosofico e fonde le esperienze individuali in un percorso valido universalmente. La sintonia e la corrispondenza dei sentimenti ‘intellettivi’ tra Socrate e i suoi interlocutori, nonché la perfetta intesa sul piano metafisico e riguardo alla costruzione del *logos* in quanto zattera solida – è Cebete a dare le decisive risposte sull’immortalità dell’anima – convalida la posizione di Socrate nei confronti della vita come preparazione alla morte e come cura dell’anima. Il percorso pressocché identico che si verifica in Echecrate, il quale ascolta il racconto di Fedone, sancisce e istituzionalizza una volta per tutte la via socratica.

Socrate dunque attraverso la propria autonarrazione delinea le tappe del percorso verso il vero e dalla dimensione personale lo traspone sul piano generale. In tal modo nega il legame binario e autonomo tra *il logos* e la conoscenza, bensì istaura un triangolo ‘conoscenza-uomo-*logos*’, nel quale l’uomo rappresenta la punta principale. Tale elemento apporta l’essenziale trasformazione del *Fedone* che getta le basi non solo per la terza argomentazione sull’immortalità dell’anima, ma anche convalida la filosofia di Socrate in quanto essenziale configurazione epistemologico-esistenziale.

Inserire nel processo conoscitivo l’indagine su se stessi significa diventare consapevoli che i *logoi* sono direttamente dipendenti dal loro autore e dalle scelte di quest’ultimo sul piano metodologico (“pro o contro” *vs*. “costruzione di una zattera”) e tematico (individuazione del *logos* più solido). Socrate esorta dunque i suoi seguaci, nel momento in cui si sentono di nuovo ‘smarriti’ e iniziano a perdere la fiducia nei *logoi*, a tornare a esaminare se stessi e a ripartire da capo nella costruzione dei ragionamenti. Non ci sono libri o filosofi che possano guidare meglio della propria mente, a patto che essa si dedichi all’esercizio di conoscere se stessa in maniera metodica (91c) (Gower O., 2008: 338).

Socrate stesso nel *Fedone* dà tre versioni di un *logos* riguardo a un unico argomento, ovvero l’immortalità dell’anima, di cui le prime due si rivelano essere dei *logoi* deboli e difettosi. La terza argomentazione invece differisce dalle prime due non solamente per la sua autenticazione nel mondo delle Idee, il quale le conferisce un aspetto indiscutibilmente più solido, ma anche per l’elemento umano che ne diviene allo stesso momento soggetto e oggetto. L’autonarrazione di Socrate inserisce il procedimento autoreferenziale nella ricerca del vero e lo depersonalizza, ovvero lo priva di prospettiva (Tarant H., 2005 : 256) attraverso l’accostamento di analoghe esperienze individuali nei confronti dello stesso dilemma del vero e del come dire vero. Nell’autobiografia l’uomo non è più un’unità biografica o psicologica, bensì un rappresentante dell’essere umano in generale nel senso filosofico ed esistenziale.

In tal modo, ogni ricerca personale si svolge in un orizzonte universale dell’uomo che crea un *logos* sulle ‘cause vere’: indagando se stesso, un individuo non solo si prende cura di sé, ma anche partecipa all’esame dell’idea dell’uomo in quanto tale. L’inserimento dell’elemento ‘umano’ nella ricerca filosofica spiega e giustifica l’*excursus* autobiografico a cui Socrate dedica una parte dei suoi ultimi attimi, dai quali dipende il destino intero della sua filosofia. Se Socrate avesse semplicemente presentato la terza argomentazione costruita radicando il *logos* nel mondo delle Idee, senza precederla con il racconto autobiografico, la questione dell’immortalità dell’anima sarebbe rimasta un argomento di prim’ordine, senza però acquisire un aspetto esistenziale.

Con la modulazione autobiografica Socrate insiste invece sul carattere autoreferenziale dell’argomento in questione, e dimostra l’unica via per dire qualcosa di vero al riguardo sia possibile attraverso l’indagine di se stessi e la costruzione del *logos* in maniera adeguata, esattamente come nel caso di una zattera, a cui spetta il compito di traversare un mare ignoto e ostile. Oltre alle indicazioni metodologiche, Socrate fornisce dunque ai suoi interlocutori anche le coordinate indirizzate verso il vero,

ossia il processo d'autoesame e di autoverifica che permetta di non perdersi nei *logoi* deboli e ingannevoli.

Vincolare la ricerca del vero all'indagine su se stessi acquisisce in tal modo un carattere universale e contraddistingue l'argomento sull'immortalità dell'anima da tutti gli altri dialoghi socratici. Allo stesso momento, l'inserimento dell'anello mancante nel processo conoscitivo, quello dell'uomo e della sua indagine su se stesso, rende tale modello particolarmente efficace. Socrate, narrando le proprie esperienze e ritornando alla genesi del suo metodo filosofico, si costituisce come l'*arché*-modello dell'uomo che costruisce il discorso sul vero attraverso il binomio dell'autoindagine e dell'orizzonte metafisico.

Socrate, con la forza trasformativa dell'autoreferenzialità che caratterizza, secondo lui, la ricerca del vero, impone ai suoi interlocutori e agli 'amici del sapere' in generale un'immagine dell'indagine filosofica interiorizzata. In questo modo nessuno può sentirsi estraneo all'esito della suddetta indagine, giacché ne va la sua conoscenza e salvezza, ovvero il proprio destino sul piano ontologico ed esistenziale. Tale spostamento del vettore della conoscenza dentro l'uomo stesso non può dunque lasciare indifferente nessuno che si addentri nella ricerca delle 'cause vere'.

Il motto filosofico di Socrate, secondo il quale «un *logos* deve apparire vero soprattutto a me» (96c), solo in apparenza sembra di poggiare su un garante di veridicità debole e/o soggettivo. Se invece l'individuo che indaga la struttura dell'Essere e la natura dell'anima riesce a compiere un gesto di coraggio e di onestà, allora inizierà a costruire il *logos* che più corrisponde di più al vero celato all'interno della sua anima. In tal modo non sarà più possibile fidarsi dei *logoi* disonesti sul piano metafisico, appropriati soltanto nelle 'gare retoriche' dei pro e contro. In altre parole, è l'anima dell'uomo il miglior garante della veridicità di un *logos.*

Comunque sia, questa interiorizzazione della ricerca del vero dentro l'uomo-soggetto non ha nessun aspetto mistico o in qualche altra misura misterioso. La formazione spirituale sulla quale Socrate insiste nel *Fedone,* come l'unica attività a cui dovrebbe dedicarsi l'uomo durante la sua vita e in prospettiva della morte, è esclusivamente di stampo discorsivo, ovvero si svolge attraverso i *logoi*. Perciò nonostante la loro sfiducia nei *logoi* o nelle proprie capacità di costruirli – i due timori degli amici e discepoli di Socrate – deve essere, secondo il filosofo, superata. Al soccorso ai dubbi dei suoi interlocutori, egli infatti costruisce un'eccellente prova di un *logos* veritiero e ne fornisce, come si è già discusso, delle regole e delle istruzioni particolarmente precise.

Con l'ultimo e fondamentale, nonché conclusivo, elemento trasformativo, Socrate completa un vero e proprio modello di autonarrazione: ne definisce sia i *topoi* tematici, tra cui l'esigenza 'naturale' del vero, la frenetica e sterile ricerca iniziale del vero, l'ammissione della propria ignoranza, il timore esistenziale di essere perduti, la contemplazione del sole, l'*epochè*, la svolta metafisica e la finale indagine delle fondamenta dell'uomo; sia gli strumenti metodologici come l'autoverifica e la costruzione di un *logos* simile a una zattera, ma soprattutto ne indica il terreno gnoseologico, ovvero l'anima dell'uomo e il suo carattere autoreferenziale. Sono questi i tre pilastri della ricerca del vero che corrispondono ai tre momenti trasformativi dell'autonarrazione di Socrate.

Bibliografia

Bluck, R. S. (1955), *Plato's Phaedo. A translation with introduction, notes and appendice*s. London: Routledge & Kegan Paul.

Cornford, F.M. (1967), *The Unwritten Philosophy and Other Essays*, Cambridge: Cambridge University Press.

Brickhouse, Th./Smith (1994), N. D., *Plato's Socrates*. New York: Oxford University Press.

Tarant, H. (2005), *Socratic Method and Socratic Truth*, *in* Companion to Socrates, ed. Ahbel-Rappe, Sara/Kamtekarpp, Rachana, Blackwell Companions to Philosophy, pp. 254-272.

Caserta, C. (2015), *Socrate e il mare. Il modello odissiaco nel Fedone*, «Nova Tellus», (vol. 32, núm. 2), pp. 75-113.

Centrone, B.(1991), in *Fedone*, Platone, a cura di Centrone B., Laterza, Roma-Bari.

Hoinski, D. (2008), *Context, Decision and Autobiography in Plato*'s '*Phaedo*', "Ancient Philosophy" (28), pp. 346-53.

Platone (1992), *Fedone*, *in Tutti gli scritti,* a cura di Reale G., Bompiani, Milano.

Gower, O. (2008), *Why is there an Autobiography in the* '*Phaedo*'*?*, Ancient Philosophy (28), pp. 329-46.

Cerri, G. 2003, *La pagina autobiografica del Fedone. Da Socrate a Platone*, «Quaderni Urbinati» (85, 104), pp. 51-62.

Martinelli Tempesta, S. (2003), *Sul significato di δεύτερος πλοῦς, nel* '*Fedone* '*di Platone*, in Bonazzi, M. e Trabattoni, F. (a cura di), Platone e la tradizione platonica. Studi di filosofia antica, Milano, Cisalpino, pp. 89-125.

M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditorial : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

L'écriture autobiographique : une quête expérientielle transformative. Deuxième partie.
Vol.20 n.03 Septembre Décembre 2022
Sous la direction de Orazio Maria Valastro

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catane (Italie)

Nous vous invitons à nous soutenir avec un don en ligne en nous aidant à poursuivre notre politique de libre accès aux publications scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales.
PayPal email: info@analisiqualitativa.com.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie